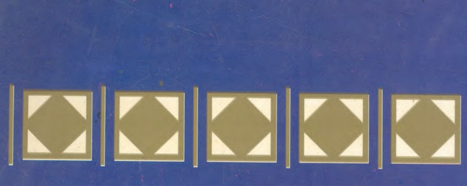




٦٢/٦٣

يناير / يونية ٢٠٠٢



الفنون الشعبية

عدد ٦٢/٦٣
يناير - يونية ٢٠٠٢

أسسها وراس تحريرها فى يناير ١٩٦٥
الأستاذ الدكتور **عبدالحميد يونس**
وأشرف عليها فنيًا
الأستاذ **عبدالسلام الشريف**



الشهادات:

جولة الفنون الشعبية:

مكتبة الفنون الشعبية:

السكرتارية الفنية:

أحمد إدريس
أحمد توفيق
دعاء مصطفى كامل
دينا فوكيه
مادلين أيوب
نادية عبدالحميد السنوسى
هند طه عبد ربه

التنفيذ:

مصطفى محمد على
سمير خليل
عصام إبراهيم
عصام الديب
(إدارة الجمع التصويرى)

صورتا الغلاف:

الأمامى: فتاة من الوادى الجديد بالزى والحلى التقليدية.

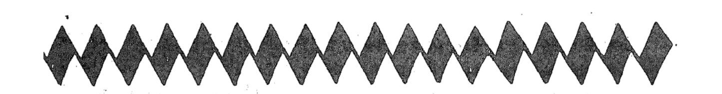
المصدر: «دليل السياحة بالوادى الجديد».

الخلفى: ثوب مزين بالشغل المجدل وهو شائع فى واحة القصر بالواحات الداخلة.

تصوير: د. إبراهيم حسين

ISSN 1110 - 5488

رقم الإيداع: ٦٢٨٣ / ١٩٨٨



هـــذا العـــدد

تعقد أولى دراسات هذا العدد صلة بين «ألف ليلة وليلة والمسرح العربى»، حيث يكشف الأستاذ الدكتور هناء عبدالفتاح عن إستلهام المسرحيين العرب لحكايات الليالى، بجانب إفادتهم من السير الشعبية، والقصص الشعبى، والقصص المستوحى من التاريخ العربى، وكذلك مختلف أشكال الفرجة الشعبية.

وتؤكد الدراسة على المكانة الفريدة التى تمتعت بها «الليالى» فى الدراما العربية الحديثة، ابتداءً من المحاولة الأولى للرائد المسرحى السورى «مارون النقاش» فى مسرحيتيه «أبو الحسن المغفل» و«هارون الرشيد» حيث استهدف منهما إسقاط رموز «الليالى» وشخصياتها على المناخ الاجتماعى والسياسى والفكرى فى منتصف القرن التاسع عشر، وقد نجح «النقاش» فى أن يمنح رموز «الليالى» وموضوعاتها سمة المعاصرة والقدرة على التواصل مع التراث الشعبى. والشأن نفسه ينطبق على المرحلة الثانية لاستلهام «ألف ليلة وليلة» فى المسرح الحديث، حيث استعار «أبو خليل القبانى» الكثير من حكايات الليالى فى مسرحياته: «هارون الرشيد مع غانم بن أيوب وقوت القلوب»، و«هارون الرشيد مع أنس الجليس»، و«الشاه محمود». ثم يعرج الدكتور هناء على مسرح «توفيق الحكيم» الذى وجد فى الليالى وعاءً لمعالجة قضية المعرفة وعلاقتها بالحياة، حيث طرح فى مسرحيته «شهرزاد» سؤالاً حول قدرة الإنسان على العيش بالعقل وحده، وعلى تكريس حياته للبحث عن المعرفة والتماسها فى أنحاء الأرض، متخلصاً من نداء القلب والجسد اللذين يرمزان للحياة الحيّة النابضة. وتبدو «شهرزاد» «الحكيم أكثر التجارب المسرحية ثراءً بالمعانى وبالإيحاءات الذهنية. أما مسرحية «سر شهرزاد» للشاعر على أحمد باكثير، فتعد أكثر حركة ودرامية وتشويقاً فى الأحداث، بينما تعد مسرحية «شهريار» للشاعر عزيز أباظة أقلها إقناعاً.

ثم يعقد الدكتور هناء عبدالفتاح مقارنة بين الأصل فى «الليالى» الذى أبدعه الراوى الشعبى المجهول، وبين الرؤية الدرامية المعاصرة التى أبدعها المسرحى ألفريد فرج فى مسرحيتيه «بقبق الكسلان» و«حلاق بغداد» الأولى، يقتبس حكاية «مزين بغداد» من «الليالى» اقتباساً يتسم بالوعى والتمرس، دون أن يكون بوسعه الفكاك من التأثير الساحر لليالى أو الإفلات مما طرحه المؤلف الشعبى المجهول، عندما صاغ لياليه. أما «حلاق بغداد»، فتقوم على أسس تقنية مسرحية ومفردات فنية متقدمة يساندها العمق، بدرجة أكبر من التناول الفنى لمونودراما «بقبق الكسلان». لقد أضاءت هذه الدراسة أثر «الليالى» فى تشكيل البنى الدرامية لعدد من الأعمال المسرحية. وربما لايزال بوسع هذا النص الأدبى الشعبى الفريد الإسهام فى تخليص المسرح العربى من حالة الركود التى أصابته.

أما الأستاذ الدكتور شوقى عبدالقوى عثمان حبيب، فيقدم فى هذا العدد دراسته حول «عين الخش»، وهى أكبر عيون واحة باريس فى الصحراء الغربية، المحاذية لمدينة إدفو شرقًا، ويقع بالقرب منها أكبر المعابد الرومانية بالصحراء (معبد مدينة دوش)، مما يدل على عظم الحياة التى كانت تموج بها المنطقة فى عصور خلت. ومن البديهى أن تمثل عيون الماء

علّة الاستقرار الرئيسية في الصحراء، وبالتالى نشأة الحياة وما يترافق معها من قيم وثقافة وعادات توجدها تلك العيون، وتكسبها للناس.

يقص الدكتور شوقى حبيب ـ بأسلوب شائق ـ قصة «عين الخش» ودورة حياتها، بدءاً من تدفقها مروراً بأثرها فى الحياة اليومية الباريسية، وانتهاءً بجفافها ونضوب مائها، ويسجل أبعاد الأثر الذي أحدثته فى مجتمع الواحة وبطونه، والحكايات التى نسجت حولها، والمأثورات الشعبية الأدبية التي تتصل بها. كما يصف دورها التنموى في حياة «الباريسيين»، وما أضفته عليهم من قيم التعاون والتكافل والانضباط والتنظيم الاجتماعى، وكذلك دورها فى اكتساب المعارف والمهارات الخاصة بالتعامل مع الطبيعة والموارد. وبرغم أن «عين الخش» أصبحت ـ الآن ـ عيناً جافة، وأثراً على زمن ذهبى، فإنها لم تصبح نسياً منسياً، فلا تزال تمثل حنيناً للماضى، ورابطة متينة بين حاضر الناس وماضيهم.

وفى دراسته حول «المعتقدات والممارسات الشعبية المرتبطة بمرض الأطفال وموتهم»، يرصد الدكتور سميح شعلان بعض ملامح التغيير بقرية الشرفا قبلى، التابعة لمركز القناطر الخيرية بمحافظة القليوبية، من خلال موضوع الممارسات الشعبية المتعلقة بمرض الأطفال، للكشف عن العوامل المختلفة المؤثرة فى هذا التغيير. ويأتى هذا الاختيار مرتبطاً باحتلال الطفل مكانة خاصة فى الثقافة الشعبية المصرية، بدافع أنه الأولى بالرعاية والأحق بالوجود، بوصف ذلك ضماناً للتماسك الأسرى، واستمراراً للبقاء البشرى. وانطلاقاً من هذا الاهتمام، حرص المأثور الشعبى على ابتداع الوسائل التى تضمن حمايته من كل سوء قد يتعرض له، وخاصة الأمراض التى قد تقضى على حياته. وقد انصب اهتمام الدراسة على وقاية الأطفال مما تسبب الكائنات الغيبية (الجن، العفاريت، الأرواح الشريرة بوجه عام). فضلاً عما تسببه أعين الحاسدين والحاسدات من أضرار تقع على الطفل، للوقوف على مدى التغيير الذى طرأ على الفكر الجمعي الغيبى. كما ترصد الدراسة التحول الذي أحدثته الاكتشافات والاختراعات التقنية الحديثة على أنماط فكر أفراد المجتمع وسلوكهم، وخاصة الأفكار الغيبية المتعلقة بمرض الأطفال وموتهم، بدرجة قد تشير إلى ملامح التخلى التام عنها فى فترة قادمة.

ثم تأتى دراسة حول «النعش» (وهى محفة من الخشب لحمل الموتى)، ينطلق فيها الدكتور صابر العادلى من وقائع شهدها بنفسه خلال الأربعينيات والخمسينيات فى قرية «تلوانة» جنوب «منوف» بالدلتا. وتدور الدراسة حول عدد من الرموز والعادات والتقاليد والمعتقدات المتصلة بالنعش، والتى لاتزال فى عنفوان سيرورتها وتواصلها، رغم مرور آلاف السنين على معرفة المصريين بها، ربما لأنهم حافظوا علي تأرجح العاطفة الدينية لديهم، وعمق ارتباطهم التاريخى بعالم ما بعد الموت. ومن ثم، تقوم دراسة الدكتور العادلى بإضاءة ملامح التواصل بين حلقات التاريخ الثقافى المصرى، من خلال دراسة طقوس الموت وحمل الميت والدفن وما يحوطها من عادات وتقاليد يمارسها المصريون منذ آلاف السنين.

تستكمل المجلة ترجمة دراسة ماتيوس ڤولر وولتراود ڤولر حول الحكاية الشعبية فى أوروبا، والتى يقوم بترجمتها عن الألمانية الأستاذ أحمد فاروق. والموضوع المترجم فى هذا العدد بعنوان «الحكاية الشعبية فى القرن السابع عشر»، وهو القرن الذى تمتع بأكبر مجموعة حكايات أوروبية، وينظر الباحثان إليه بوصفه قرناً لأدب الباروك، بكل ما يحتوى عليه عصر الباروك من مشاهد متناقضة، سواء المشاهد التى تتسم بالفخامة، كالقصور والأديرة والكنائس والحدائق والحصون والموسيقى والأوبريت والمسرح الغنائى والفنون الكنسية، أو تلك المشاهد التى تتسم بالألم والمعاناة، والبادية فى الحروب والجيوش والجنود المشردين والأوبئة والنهب والسلب، وبالرغم من الخسارة الفادحة التى تكبدتها الحياة الشعبية فى المشهد الثانى؛ جراء تدمير القرى وتلاشى الألعاب التقليدية وحلقات الحكى والمواكب الاحتفالية، فإن أدب الباروك استطاع استثمار ملامح الصراع والجدل والتناقض التى وسمت الحكاية الشعبية، فى تجسيد عالم القرن السابع عشر والقرون المتقدمة عليه، كما اعتمد هذه الملامح فى تطوير فنون الحكى والقص. ويقدم الباحثان نموذجان للحكاية الشعبية فى القرن السابع عشر؛ الأول ظهر فى النصف الأول من ذلك القرن، ويتمثل فى مجموعة حكايات واحد من شعراء الباروك من «نابولى» الإيطالية، وهو «جيامباتيستا بازيله». والآخر ظهر فى نهاية القرن، ويتمثل فى مجموعة الشاعر «شارل بيرو» وكلاهما كانا شغوفين بالأدب الشعبى، وعلى صلة وثيقة بالحياة الشعبية فى البيئات التى نشأ فيها أو التى انتقلا إليها.

ثم يقدم الدكتور توفيق على منصور ترجمة لثلاث حكايات شعبية، ضمن كتاب «المأثورات القصصية الألمانية»، وهى «حكاية الصياد وامرأته»، و«حكاية بيفيت: الفلاح الداهية»، و«حكاية هانز وشقيقته جريتا».

أما الأستاذ رأفت الدويرى، فيواصل ترجمته لكتاب راماجان حول «الحكايات الشعبية الهندية»، حيث يقدم فى هذا العدد خمس حكايات من بعض الأقاليم الهندية، تحت عنوان «أحلام نوم، أحلام يقظة»، وتدور كلها حول عنصر الحلم، على نحو ما يبدو واضحاً فى عناوينها: «حلم تينالى راما»، «مأدبة فى حلم»، «البحث عن حلم»، «جوبال بهار يشقى حالماً»، «حلم جامع الفضلات».

ومن الحكايات المترجمة إلى الحكايات المجموعة ميدانياً، يقدم الأستاذ خالد أبو الليل تدويناً مضبوطاً بالشكل لحدوتة «الملك والحطاب»، ولحكاية «الراجل الغلبان مع الرسول»، قام بجمعهما من الراوى عمر حسين، من محافظة الفيوم، مركز أبشواى، المشرك قبلى، مسوئه وفى النهاية، يقدم الجامع ثبتاً بمعانى المفردات المحلية المستغلقة على القراء.

ثم ننتقل من مجال الحكاية الشعبية إلى مجال الشعر الشعبى، حيث يقدم الأستاذ مسعود شومان نماذج من الشعر الشعبى فى حلايب وشلاتين وأبو رماد، ينتمى معظمها إلى قبائل العبابدة، وتعد هذه المنطقة ثرية فى نتاجها الشعرى، فلا تخلو مناسبة دون أن يصحبها شعر مغنى على إيقاعات التصفيق والهمهمة، ثم يقدم الجامع ملحقًا بالمصطلحات الفنية المحلية، وقائمة بمعانى المفردات المستغلقة.

فى دراسته المعنونة بـ «الشعر مدينة خربانة: السيرة الشعبية ومشكلات النوع الأدبى الشعبى»، يحاول الأستاذ محمد حسن عبدالحافظ طرح عدد من الأسئلة والمشكلات المتصلة بالنوع الأدبى المأثور، مع التطبيق على السيرة الشعبية الشفاهية، من أجل تعصيف الذهن بقضايا الأنواع الأدبية الشعبية التى لم تندرج ضمن نظرية النوع الأدبى، ويظن الباحث أن فعل التجنيس يمثل هاجسًا كتابيًّا، فرضه التغير المفهومى الذى جاءت به الكتابة حول الأدب: المبدع الفرد، النص، القارئ، القراءة ... إلخ، بينما يتصور أن النوع المأثور- إذا قُدِّر له أن يدخل فى نطاق العمل أو التصنيف النوعى- يحتاج إلى مفردات مفهومية ملائمة لطبيعته الخاصة: الراوى، الرواية، الجمهور، الحدث الشفاهى، العلامات الشفاهية، الاتصال الشفاهى، المفاهيم المحلية ...إلخ. وتحاول الدراسة الكشف عن علاقة التجافى والخلل بين الأنواع المكتوبة والشفاهية، من أجل العمل على تجاوزها مستقبلاً، ولدفع البحث فى مجال النوع الأدبى والنقد إلى الاعتراف بالأنواع الأدبية الشعبية ورعايتها، بوصفها أنواعًا حية وقائمة بذاتها. كما ترصد الدراسة الجهود التحليلية والميدانية التى يمكن البناء عليها فى مجال دراسة النوع المأثور، وتأصيل السيرة الشعبية على أسس ميدانية ،تعتنى بالمصطلحات والمفاهيم والأسماء المحلية للسيرة، وتعتمد على سياقات الأداء وعناصره. وتضم الدراسة ملحقًا بعدد من نصوص السيرة الهلالية المجموعة من جنوب أسيوط بوصفها نموذجاً تطبيقياً للأفكار النظرية التى وردت فى المتن.

أما الدكتور هانى السيسى، فيقدم مدخلاً لدراسة «الشعر الشعبى فى بادية الجبل الأخضر»، وهى نموذج لمناطق ليبيا الشرقية، يعبر الشعر الشعبى فيها عن الجوانب النفسية والاجتماعية والاعتقادية للأفراد، فضلاً عن النواحى السياسية والتاريخية للمجتمع بصفة عامة. كما يمثل نموذجاً لأنواع الشعر الشعبى فى البيئات البدوية العربية عموماً. وتعالج الدراسة عدداً من القضايا التى يفجرها الشعر الشعبى فى البادية، منها قضية الفصحى والعامية، وقضية المفردات الأجنبية التى ترد فى النصوص، ودلالة ذلك على اتصال الليبيين بغيرهم من الشعوب، والفرق بين الشعر الشعبى البدوى والأغنية الشعبية الموسومة بـ «غناوى العلم». ثم يحلل الدكتور هانى السيسى عدداً من النصوص التى تمثل مختلف أشكال الشعر الشعبى فى الجبل الأخضر، كالشتاوة، والمجرودة، وشعر الطق، والكشك، والصفاق.

ثم يقدم الدكتور إبراهيم عبد الحافظ ترجمة لدراسة للباحثة الأمريكية «روث فينيجان»، حول الموضوع نفسه، «الشعر الشفاهى»، حيث تقوم فينيجان بمناقشة قضايا الشعر الشفاهى عبر مجموعة محاور وأفكار:

١- تعريف «الشعر الشفاهى» وتحديد نطاقه.

٢- عرض تفسيرات تأليف الشعر الشفاهى وتناقله وأدائه، وافتراض طرائق أخرى لم يتم معاينتها فى عدد من الثقافات الغنية بالشعر الشفاهى.

٣- إضاءة الملامح الشكلية لعدد من الأنواع الشعرية، لاسيما فى المأثورات الأوروبية.

٤- وصف أساليب الشعر الشفاهى وسياقات أدائه، خاصة فى المناسبات الاجتماعية، وتحديد وظائف الشعر الشفاهى داخل هذه المناسبات

٥- تقديم رؤية للموضوعات التى ينبغى دراستها فى المستقبل.

وفى مجال المعتقدات، يقدم الأستاذ إبراهيم كامل أحمد رصيداً لبعض المعتقدات المصرية، فى دراسته المعنونة بـ«النبش فى ركام الخرافة: لمحة من الخرافة المصرية»، اعتمد فيها على الكثير من المصادر التراثية، وبعض الدراسات الحديثة. وقد حرصت الدراسة على تنوع موضوعاتها حول الخرافة، حيث تعرض المعتقدات المتصلة بظاهرة «الرسائل» رسائل إلى الموتى، رسائل إلى النيل، رسائل إلى أولياء الله. ومعتقدات أخرى حول البغال، والخفافيش، والذهب البندقى، وأهل الخطوة، وأعمدة جامع عمرو، ومعبد إخميم، والشيخ على الخواص، والشيخ إبراهيم المبتولى، ويأجوج ومأجوج، والقرين، وغيرها من المعتقدات والخرافات.

ثم يقدم الدكتور أحمد سوكارنو عبد الحافظ ترجمة للفصل الثامن من كتاب «جون كنيدى» المعنون بـ« طقوس الحياة فى النوبة»، ويدور هذا الفصل المترجم حول «شعائر الختان والبتر فى النوبة»، خاصة فى منطقتى الديوان وأبو هور، حيث يقدم كنيدى وصفًا تحليليًا لمراسم احتفالات ختان الذكور والإناث، وتحليلاً للقيم الرمزية التى تحتويها هذه الاحتفالات، وتوضيحاً لعلاقة الختان بالزواج، والآثار النفسية الناجمة عن عملية الختان، خاصة لدى الإناث فى مراحلهن العمرية المختلفة، والتغيرات التى طرأت على شعائر الختان فى الوقت الراهن، نتيجة للتغيرات الاجتماعية والثقافية التى تعرض لها النوبيون.

أما الدكتور إبراهيم الدسوقى، فيقدم دراسة حول «السكتة فى المثل الشعبى»، والسكتة مصطلح يستخدم فى الدراسات اللغوية والصوتية والنفسية، ويعنى: وقفة قصيرة أثناء الكلام، تقع غالبًا قبل الوحدات التى تحمل معلومات ذات أهمية خاصة، أو الوحدات ذات الأهمية الأقل. كما تمثل ثلاثة أثناء الكلام، فهى خصيصة لمونولوجية تتعلق بالطريقة التى ترتبط بها الكلمات مع بعضها البعض أثناء الكلام. ويقوم الدكتور إبراهيم الدسوقى بتطبيق أشكال السكتات على العامية من خلال المثل الشعبى. وضمن محصول النتائج التى توصلت إليها الدراسة نتيجة مؤداها أن المثل الشعبى صيغ لأداء وظائف لغوية مختلفة: فكرية، تعاملية، وسياقية. ويتبدى ذلك فى الأفكار التى يحملها المثل، ومراعاته للعلاقة بين المرسل والمستقبل. ومن ثم، يجيئ صوغه طبقاً للظروف المحيطة. كما أن المثل هو صورة من صور الكلام فى مواقف الحياة اليومية، تحتل فيها «السكتة»، مكانة متميزة، يتوقف عليها الحكم بمدى إجادة ضارب المثل لإلقاء المثل، حيث يسكت حين تجب السكتة، أو يأتى بالسكتة بلا مبرر.

وحول «التراث الشعبى والطفل الموهوب»، يرصد الدكتور كمال الدين حسين مفهوم الطفل الموهوب من وجهة نظر الثقافة الشعبية، والكيفية التى حدد بها المجتمع الشعبى نموذج الطفل الموهوب الذى يستحق قيادة الجماعة وتحقيق حلمها، والوسائل التى استخدمتها الجماعة للتعرف على الموهوبين. ويعالج الدكتور كمال الدين حسين هذا الموضوع من خلال تحليله لاثنين من أشكال التعبير الأولى الشعبى، هما: الحكاية الشعبية للتعرف على صورة الموهوب، والألغاز الشعبية للتعرف على أساليب اكتشاف هذا الموهوب.

فى الأعداد السابقة، اهتمت المجلة بواحد من أهم موضوعات المأثورات الشعبية وقضاياها، وهو موضوع استلهام الإبداع الفنى والأدبى الحديث للإبداع الفنى والأدبى المأثور، حيث انتهل المبدع المعاصر، ولايزال ينتهل، الكثير من مخزون المأثورات الشعبية، وقدمت المجلة عدداً من الدراسات الكاشفة لأشكال الاستلهام، سواءً فى الفنون غير اللغوية (التشكيلية والموسيقية)، أو فى مختلف الأنواع الأدبية الحديثة. وابتداءً من هذا العدد، تجدد المجلة اهتمامها هذا من خلال شهادات المبدعين أنفسهم، حيث يصوغون، بالكتابة الذاتية، مكوناتهم التى لها صلة وثيقة بالمأثورات الشعبية، والتى انطبعت تلقائياً أو قصدياً فى أعمالهم الأدبية أو الفنية، وحيث يحاول المبدع المعاصر اكتشاف الكامن فى ذاته ووعيه من حواديت وأغانٍ

وطقوس وعادات وتقاليد ومعتقدات وممارسات اجتماعية أثرت فى حياته اليومية وفى أعماله. نبدأ فى هذا العدد بنشر شهادة للقاص والروائى الأستاذ محمد مستجاب، بعنوان «الورطة البيضاء»، وأخرى للفنان التشكيلى الأستاذ عادل السيوى، بعنوان «انقسام الروح». وللشاعر الأستاذ محمد سليمان شهادة تحت عنوان «لم يلم البحر لأصبح مليونيراً».

وفى «جولة الفنون الشعبية»، يقدم الأستاذ صفوت كمال عرضاً لرسالة ماجستير موضوعها «أثر الحضارات المتعاقبة على العناصر الزخرفية فى الواحات المصرية»، أعدتها الباحثة سحر أحمد إبراهيم منصور، وتمت مناقشتها فى الأسبوع من شهر يوليو (٢٠٠١)، بإشراف كل من الأستاذة الدكتورة هدى عبدالرحمن الهادى، والأستاذة الدكتورة هدى صدقى عبدالفتاح، ومناقشة الأستاذة الدكتورة سهام زكى موسى، والأستاذ الدكتور على السيد قطب. ويؤكد الأستاذ صفوت كمال على أن البحث قد نال تقدير لجنة المناقشة والحكم، سواءً من حيث المنهج العلمى الذى إلتزمت به الباحثة فى تتبع مادتها، واستقصاء مجال دراستها استقصاء الباحث المدقق، أو فى فائدة البحث لمجال استلهام عناصر من التراث الثقافى والفنى للمجتمع المصرى، وفى إثراء عمليات التواصل فى الإبداع الفنى المصرى المعاصر.

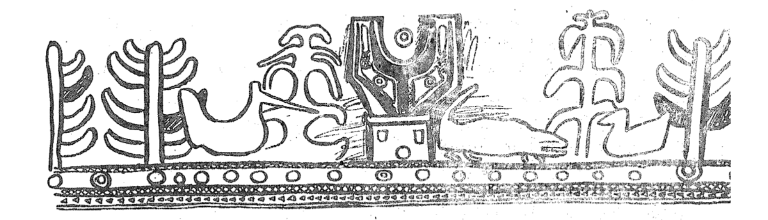
وفى الجولة أيضاً، يعقد الأستاذ الدكتور عبدالغنى النبوى الشال مقارنة «بين مهرجانى آمون وأبى الحجاج»، محاولاً الكشف عن علامات التواصل التاريخى بينهما فى فضاء معبد الأقصر، حيث يرصد الدكتور الشال ما ذكرته النقوش والكتابات المصرية القديمة والمراجع الأجنبية حول مهرجان آمون، ومظاهر الاحتفال فيه، والعادات والتقاليد والمعتقدات التى ارتبطت به. كما يضىء ما ذكرته الدراسات الفولكلورية، بجانب الخبرة الميدانية المباشرة، حول مهرجان أبى الحجاج الأقصرى، وما يتصل به، مؤكداً فى النهاية على تواصل الحلقات التاريخية والثقافية المصرية.

فى نهاية الجولة، يقدم الأستاذ صالح أبو مسلم عرضاً وصفياً لـ «متحف الفنون والتقاليد الشعبية الفرنسى»، والذى يعد واحداً من أهم الانجازات الفرنسية فى مجال الدراسات الشعبية. فبعد الحرب العالمية الثانية (١٩٤٥)، انتبه المختصصون إلى اندثار الفنون والتقاليد الشعبية للمجتمع الفرنسى، نتيجة للتحول الصناعى والتكنولوجى فى شتى مجالات الحياة لذلك، فقد عملوا على ضرورة إنشاء متحف للفنون والتقاليد الشعبية، يهتم ـ فى المقام الأول ـ بجمع المأثور الشعبى الفرنسى، وعرضه بطرق فنية متقدمة، فجاء هذا المتحف ثمرة دراسات واسعة لكثير من المتخصصين، حيث ربط ربطاً وثيقاً بين الإثنولوجيا والفولكلور فى حياة المجتمع الفرنسى.

فى مكتبة «الفنون الشعبية»، يقدم الأستاذ توفيق حنا عرضاً تحليلياً لكتاب « عجائب الهند: من قصص الملاحة البحرية، تحقيق الأستاذ يوسف الشارونى، وهو كتاب تراثى ألفه « برزك بن شهريار، وقام بنشره المستشرق «فان ديرليث»، وقدمه فى المؤتمر السادس للمستشرقين (١٨٨٣ـ ١٨٨٦). كما قام « ميشيل ديك، بترجمته إلى الفرنسية. ويعود تاريخ تأليف هذا الكتاب إلى القرن الرابع الهجرى، وقد وضع بلغة الحديث فى الخليج العربى فى زمن تأليفه، وتتشابه لغته مع لغة «ألف ليلة»، من حيث الخلط بين العامية والفصحى فى المفردات والتراكيب، ويتضمن الكتاب قصصاً وأخباراً تمزجان بين الواقعى والأسطورى، وتدخلان فى باب أدب الرحلات، حيث يحوى الكتاب حكايات الرحالة وأقاصيصهم العجيبة عن بلاد الهند كما هو الحال بالنسبة إلى حكاية السندباد البحرى، وبعض أقاصيص ألف ليلة، إنه كتاب قيم يكشف عن غنى المخيلة العربية، وريادة العرب فى فن القصة.

وأخيراً، يقدم الأستاذ حسن سرور عرضاً لكتاب الأستاذ صفوت كمال «من أساطير الخلق والزمن»، وهو كتاب يستند على ترجمة مادة أنثروبولوجية وإثنوجرافية متنوعة، ويتناول مفاهيم الخلق، والرمز، والزمن، والفن. فى مجال المعتقدات، والعادات والتقاليد، والحكايات الشعبية، والثقافة المادية، وهى مفاهيم أساسية فى الفكر البدائى، تعبر عن تصور إنسانى لوجوده وللوجود الذى يحوطه، وتجمع بين عالم الخيال فى التصورات الأدبية وبين الممارسات المعيشية. وينبنى العرض على أربعة محاور (عناوين): الأسطورة بحث فى المعنى، الرمز والنظام، الزمن والثقافة، تبادل ثقافى.

التحرير



ألف ليلة وليلة والمسرح العربى

د. هناء عبدالفتاح

استلهام التراث

نبه توفيق الحكيم رائد التأليف المسرحى المعاصر فى مصر والشرق العربى، فى الرسالة التى بعث بها منذ أكثر من نصف قرن من الزمان إلى طه حسين - عميد الأدب العربى:

(...) إلى أن عناصر كل الأدب والفكر موجودة عند العرب، ولكنها مجرد عناصر. فلماذا لا نستخرج هذه العناصر ونفصلها ونبوبها؟ لماذا لا نضع مثلاً كل حوار من هذا الطراز فى الشكل التمثيلى على قدر المستطاع، ونجمعه على أنه نماذج تمثيلية من الأدب العربى؟ إذا صح هذا فإن مجال العمل فى الأدب العربى القديم متسع[1].

وحق ما ذكره الحكيم، فإذا كانت (ألف ليلة وليلة) باعتبارها نموذجًا من نماذج التراث الشعبى، تستطيعُ أن تجاوز عصرها، فتقرأ فى عصور متأخرة، وتتجاوز لغتها فتقرأ فى ترجمات بلاد بعيدة عن البلدان العربية، فلابد أنها تنطوى على عنصر الخلود. وإذا كان هذا التراث خالداً، فمن الممكن عن طريق تحويره وتنقيته ليتلاءم والأشكال الأدبية العصرية، فيقوم فى الأدب المعاصر، كما يحدث مثلاً عندما يكتب جان أنوى مسرحية (ميديا) أو (أنتيجون) بلغة غير لغتها، وعصر غير عصرها، فتصبحان جزءاً من الأدب الفرنسى المعاصر؛ ذلك لأن كلاً منهما بمقدورها أن تحيا بأى لغة، وأن تحل بوجودها فى أىّ عصر من العصور - معنى إنسانيًا يستلهم هذا العصر. فإذا كان تراثنا العربى يقرأ فى مختلف لغات العالم، فذلك لأنه تراث إنسانى خالد. وهذا الخلود الكامن فيه يحق لنا الكشف عنه وتقديمه. وإذا كان الأدب العربى القديم قد عرف الشكل الدرامى بدائياً، أو فى أشكال شعبية

(١) محمد إسماعيل محمد: عن مسرح ألفريد فرج فى مقدمة كتاب، صوت مصر، أربع مسرحيات من فصل واحد. وزارة الثقافة - دار الكتاب العربى.



مسرحية، فإن علينا – باعتبارنا مسرحيين مبدعين – استكمال بناء هذه الأشكال، وتطويرها بعد تصنيفها، واستخدامها ليس كما هى موجودة، بل علينا أن نهبها روح العصر، ونستقى منها الدروس المستفادة لمسرحنا العربى. وبسبب خلود هذه المادة المستعارة من تراثنا، يمكن لنا أن نخلق لها الشكل الدرامى والمسرحى المتطورين، وأن نصوغ منها الأفكار المعاصرة المؤرقة لأنها مادة غنية خصبة، نستلهم منها الأعمال المسرحية الجيدة المعاصرة.

علينا أن نذكر، فى هذا المقام، تجارب الشاعر المصرى أحمد شوقى وعودته إلى التاريخ – تاريخ مصر وتاريخ العرب، ويكون اتجاهه الفنى مشابهًا لاتجاه الكلاسيكية القديمة والجديدة حينما أفادتا من التاريخ اليونانى والرومانى – حقيقيًا كان أو أسطوريًا. وبذلك يكون ما أخذه شوقى واستلهمه من التيار التاريخى فى ذاته، مادة أساسية لأعماله؛ حيث نراه يستمد من تاريخ مصر – على مختلف عصورها – موضوعات لمسرحياته (مصرع كليوباترا) و(قمبيز) و(على بك الكبير)، كما نراه يستمد من تاريخ العرب موضوعات لمسرحياته (مجنون ليلى) و(عنترة) و(أميرة الأندلس).

وينطبق الحال على تجارب الشاعر المصرى عزيز أباظة، حيث كتب مسرحية (قيس ولبنى) التى مثلتها الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى فى ٤ نوفمبر عام ١٩٤٣، واستقى أباظة مادته المسرحية الشعرية من تاريخ مصر القديم، وتاريخ العرب الحقيقى أو الأسطورى، كما فعل شوقى من قبل. وفى سنة ١٩٤٧ نشر الشاعر أباظة مسرحية (العباسة) التى مثلتها الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى بدار الأوبرا. وفى سنة ١٩٤٩ أصدر مسرحيته الثالثة (الناصر)، وفى سنة ١٩٥١ أصدر مسرحيته (شجرة الدر)، وهى أيضاً تفيد من التاريخ العربى الأسطورى. ثم بعد عام ١٩٥٢ – أى بعد قيام الثورة المصرية – أصدر كذلك مسرحية (غروب الأندلس) التى اكتسبتْ فكرتها الجوهرية من التاريخ العربى العظيم للأندلس.

ننتقل بعد ذلك إلى تجارب المسرح الحديث فى خمسينيات القرن العشرين حتى الثمانينيات، بداية بتوفيق الحكيم وطه حسين وعلى أحد باكثير، مروراً بسعد الدين وهبة وألفريد فرج ومحمود دياب، وصولاً إلى على سالم وشوقى عبد الحكيم ويسرى الجندى وأبو العلا السلامونى من الكتاب المصريين، وغيرهم من الكتاب المسرحيين العرب أمثال غسان كنفانى وعز الدين المدنى وسعد الله ونوس وعبد الكريم برشيد وغيرهم؛ أولئك الذين أفادوا من التراث الإنسانى وأعادوا كتابته، مثلما فعلوا عندما اختاروا موضوعاتهم، على مستوى الشكل والموضوع، من (ألف ليلة وليلة) ومن التاريخ العربى – قديمه وحديثه.

المحاولة الأولى

أثرت ليالى (ألف ليلة وليلة) فى الكاتب المسرحى السورى مارون نقاش (... – ١٨٥٥) – أحد رواد المسرح العربى – فقدم أولى محاولاته التمثيلية فى سوريا عام ١٨٥٠، وأفاد فيها من تراث الليالى. أنشأ النقاش فرقة مسرحية عرضت مسرحياته فى مسرح أقامه أمام بيته بدمشق، فشيد خشبة مسرحه فوق شرفة تلك الدار، وجعل من الفناء المواجه لها صالة للنظارة، وعاونه فى تكوين تلك الفرقة شقيقه نيقولا نقاش مع بعض الهواة.

واستهل عمله برواية أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد، ودعا والى سوريا بعض وزارئه ورجال الدولة إلى مشاهدة العرض. وكانوا يومئذ فى بيروت، فأعجبوا به وأثنوا على نشاطه. ولما حقق نجاحًا أنشأ مرسحًا آخر - حسب قوله - خاصًا بالتمثيل خارج باب السراى، بفرمان سلطانى، وقد تحول هذا المرسح (المسرح) بعد موته إلى كنيسة، عملاً بوصيته(٢). ومما لا ريب فيه أن أنظار الناس بدأت تتجه إلى نوع شائق من الثقافة الجديدة التى لعبت دوراً كبيراً فى رفع مستواهم المادى الثقافى.

فالمسرح - أو المرسح - فتح أذهان الجماهير إلى تلقى فن جديد، كفن التمثيل أو التشخيص - كما يقول الأقدمون - يتحقق له اعتباره الفنى، وكيانه الفكرى والأخلاقى **عندما تقترب مكانته وموقعه من دار العبادة كما يرى مارون النقاش، وهذا يؤكد مدى تفهم** رواد المسرح لرسالته باعتبار أنه يلعب دوراً فكرياً وأخلاقيًا وثقافيًا فى وجدان الجماهير، ويشكل عقول أفرادها ويميز أفكارها.

انتشر التمثيل فى الوطن العربى خاصة فى سوريا ومصر، حتى رأينا الخديوى إسماعيل نفسه يشيد فى العاصمة المصرية بالقاهرة داراً للأوبرا(٣)، بينما كان حكام تركيا فى بلاد الوطن العربى، فى تلك الفترة، لا يزالون يناقشون ما إذا كان الإسلام يجيز فن التمثيل أو يحرمه، وحتى من سمح به من أولئك الحكام، لم يكن ليرتاح إلى انتشاره فى ولايته إما لتعصب دينى أعمى أو غيرة كاذبة على الخلفاء السابقين، خاصة إذا كانت الرواية المسرحية تتعرض لأحد منهم؛ كما حدث فى (هارون الرشيد) التى ألفها النقاش، وقيل إنه تعرض فيها لنكبة البرامكة فى فترة الرشيد، فغضب لذلك الحاكم التركى متظاهراً بالغيرة على سمعة الرشيد. ولعله قد غضب فى حقيقة الأمر خوفاً على سيده الخليفة التركى، وعلى أمثاله من حكام الولايات، الذين يتضاءل إلى جوار ظلمهم وغدرهم فتك الرشيد(٤).

ولعل المثل الذى يؤكد ما أفاد به مارون النقاش من تراث (ألف ليلة وليلة)، أنه اتخذ من إحدى قصصها أبو الحسن المغفل مادة فنية لعمله المسرحى، ولكن القيمة الفنية فى هذا العمل تتركز فى أن النقاش جعل حواره المسرحى رموزاً واضحة، تشير لأولئك الذين عاصرهم المؤلف المسرحى النقاش. ويبدو ذلك جليًا فى استعارته الفترة التى حكم فيها الرشيد، وصراعه مع البرامكة، وإسقاط كل ذلك على عصره سياسيًا وفكريًا.

أصبحت (ألف ليلة وليلة) ملهمًا فنيًا خصبًا، وأساسًا يبنى عليه الفنان المبدع مارون النقاش أفكاره ورؤاه، يلبسها آراءه عن الحياة الاجتماعية والسياسية لوطنه؛ وتعد خطوة من الخطوات الناضجة الأولى التى أفادت من (ألف ليلة وليلة) وجعلتها تراثًا، تقدم من خلاله رابطة درامية معاصرة بالظروف الاجتماعية والسياسية والفكرية، وتعكس بدورها مظاهر الحياة فى الوطن العربى فى منتصف القرن التاسع عشر.

المحاولة الثانية

أثرت (ألف ليلة وليلة) فى مسرحيات أبو خليل القبانى (١٨٣٣ - ١٩٠٢)، ولما كان القبانى حريصًا على إقبال الشعب على مسرحه لتنويره وتثقيفه، وحريصًا على إرضاء نزعته الفنية، غدا همه المسرحى الانكباب على التراث العربى التاريخى والقصص الشعبى

(٢) فؤاد رشيد: **تاريخ المسرح العربى**، سلسلة كتب للجميع فبراير، ١٩٦٠، عدد ١٤٩.

(٣) دار الأوبرا الملكية المصرية - أقيمت عام ١٨٦٩، وتم بناؤها فى مدة لا تجاوز ستة شهور، وكان ذلك وقتاً قياسياً للسرعة فى ذلك العصر. وجاءت تحفة فنية تضارع وتنافس أفخم المسارح والأوبرات الأوروبية. وفى عامى ٧٠، ١٨٧١ وما تلاهما استضافت دار الأوبرا المصرية الفرق المسرحية من مختلف القارة الأوروبية لتقديم عروضها. وتحترق دار الأوبرا فى السبعينيات من هذا القرن فى ملابسات وظروف غامضة.

(٤) محمد مندور: **فنون الأدب العربى (الفن التمثيلى)** - دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٤ ص ٢٩.

المستوحى من التاريخ العربي و(ألف ليلة وليلة) ومن كتاب (الأغاني) للأصفهاني، لينهل من مصادر هذا التراث درامياً ومسرحياً، وكلها مصادر ومنابع متنوعة من تراثنا الأدبي، يستمد القباني منها موضوعات وأفكاراً لمسرحه. وفي إفادته من (الليالي)، نكتشف مسرحيات متماسكة الأطراف، كمسرحيات (الرشيد) و(الأمير غانم) و(أنس الجليس) وغيرها؛ أفاد بعضها من القصص الشعبي المتداول كـ (عنترة وعفيفة) والبعض الآخر من التاريخ العربي كـ (ديك الجن)(٥) و(مجنون ليلى)، وقسم منها متأثر بالتراث الأجنبي/ العالمي كـ (عايدة).

(٥) محمد يوسف نجم: أبو خليل القباني (دراسة ونصوص)، بيروت، ١٩٦٣.

يستعير القباني موضوع مسرحيته (هارون الرشيد مع غانم بن أيوب وقوت القلوب)(٦) من (ألف ليلة وليلة) التي نجد قريناً لها في الليلة الثانية والخمسين بعنوان في خبر الجارية قوت القلوب وعفتها مع التاجر السوري غانم بن أيوب. والذي يجدها مخدرة في قبر مهجور، ويهبها الرشيد في النهاية لغانم ويزوجه إياها.

(٦) محمد يوسف نجم: المصدر السابق.

كذلك استعار القباني مسرحيته (هارون الرشيد مع أنس الجليس) من (ألف ليلة وليلة)(٧) وهي الليلة الخامسة والأربعون في خبر أنس الجليس، وأنس الجليس جارية اشتراها الفضل بن خاقان ليقدمها إلى سيده ابن سليمان والي البصرة... فيهرب بها علي بن الفضل إلى بغداد، الأمر الذي يحقق فيه الوالي، فينزل الكوارث بعائلته حتى يتدخل الرشيد ويحق الحق ويزوج علياً بأنس الجليس.

(٧) محمد يوسف نجم: المصدر السابق.

استخلص القباني مسرحيته (الشاه محمود) من قصص عدة في (ألف ليلة وليلة)، خاصة موضوع العشق الذي يقع بين فتى وفتاة، فيرى الفتى صورة الفتاة على قرطاس فيهيم إثر صاحبته حتى يجدها، فينقذها من المكر والعذاب، ويفوز بها بعد أن ينقذ الفتى محمود الفتاة زهر الرياض من تسلط أحد المردة ويتزوجها.

لقد تأثر أحمد أبو خليل القباني تأثراً بالبيئة الفنية التي عاش فيها بدمشق، وتركت محاولاته أثراً وصدى كبيرين بالمسرح السوري والعربي في نهايات القرن التاسع عشر وبدايات العشرين. ولاشك أن القباني سمع عن الفن المسرحي وشاهد التجارب المسرحية الأولى التي كانت قد عرضت قبله فاستهواه وحفزه على العمل، ولما لم يكن بين المسرح وبين حلقة رقص السماح أو جوقة الغناء سوى قفزة صغيرة فقد خطاها القباني بعبقريته. ووجد في القصص الشعبي الذي يعرفه من (ألف ليلة وليلة) وغيرها معيناً لا ينضب. وكان له من ثقافته على بساطتها ما يسمح له بإنشاء السجع وتركيب الحوار(٨) وهكذا تأثر القباني في مسرحياته بقصص (ألف ليلة وليلة)، وقيل إنه ألفها في مدة قصيرة ولحنها لتقديمها فوق خشبة المسرح.

(٨) شاكر مصطفى: القصة في سوريا، القاهرة، ١٩٥٨، ص ١٩٠.

وصل إلى دمشق الوالي المصلح مدحت باشا سنة ١٨٧٨، وكان يزمع في برنامجه دعم المسرح السوري وإقالته من عثرته، فاستبشر القباني بالخير(٩). ومنذ ذلك الحين، أتيح لهذا المسرح أن ينتعش وينتشر، وساعد على ذلك عنصر جديد رائد هو تواجد (إسكندر فرح) الذي شيد مع القباني دعائم نهضة مسرحية بدمشق وذلك في غضون أعوام ١٨٨٣ حتى ١٨٨٩ في سوريا، رحل بعدها القباني وفرح إلى القاهرة لإنشاء المسرح العربي بمصر، محققاً نجاحاً كبيراً أغرى الرائدين بالمضي قدماً لتطوير المسرح وخدمة أهدافه.

(٩) عمر الدقاق: بواكير الأدب المسرحي في سورية – مجلة أكتوبر، القاهرة، ١٩٧٠، ص ١٨٣.

وعلى الرغم من أن المناخ الفكرى والثقافى والسياسى كان صالحاً لدعم والى دمشق مدحت باشا له، فإن رجال الدين هاجموا هذا المسرح هجوماً عنيفاً، فسرعان ماهبوا لمناشدة السلطان بأن يتصدى لهذه البدعة متذرعين بظهور شخصية هارون الرشيد فوق الخشبة فى مسرحية القبانى بعنوان (الرشيد) التى تأثر فيها بـ (ألف ليلة). وصاح خطباء الجمعة موجهين أحاديثهم إلى السلطان عبد الحميد: «**أدركنا يا أمير المؤمنين، فإن الفسق والفجور قد تفشيا فى الشام، فتهتكت الأعراض، وماتت الفضيلة، ووئد الشرف، واختلط النساء بالرجال**(١٠)، **فما كان من السلطان إلا أن أدرك رجال الدين.. وأغلق المسرح**!».

وقد ذكر بعد ذلك مؤرخ سورى الآثار المترتبة عن إغلاق المسارح:

«[..] **ولما كان التمثيل - كما قلنا - عارضاً على مدينتنا، فقد رجع القهقرى بعد أبى خليل القبانى، وظل إلى يومنا هذا يمشى مشياً ضعيفاً**»(١١). لقد تجلت الصفحة الجديدة المشرقة فى حياة القبانى فى الإسكندرية وطنطا والقاهرة؛ حيث استطاع هذا الرائد والمصلح المسرحى، فى الفترة ما بين نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين (١٨٨٣ - ١٩٠٢)، أن يحقق إنجازاً كبيراً فى عالم المسرح المصرى مع شريكه إسكندر فرح، فشيدا أرضية مسرحية متينة كانت أساساً مهماً قام على دعائمه المسرح المصرى فيما بعد.

ألف ليلة وليلة

وبدايات مسرحنا العربى المعاصر

لم يكن الاتجاه فى أدبنا المعاصر ينحو نحو (الليالى) ذاتها، بقدر ما اتجه نحو القصة فى أصل نشأتها، ومحاولة تفسيرها فى ضوء الثقافة والعلم الحديثين كما يقول د. محمد مندور فى كتابه عن مسرح الحكيم(١٢)، ثم يكتب عزيز أباظة مسرحيته الشعرية (شهريار) ويضيف طه حسين ليلة جديدة إلى الليالى فتغدو ألفاً وليلتين، يناقش فيها أحلام فتاة عصرية(١٣) ويشترك توفيق الحكيم مع الكتاب الآخرين فى الإفادة من الليالى فى عمله (شهرزاد)(١٤)، ويتلو طه حسين وعزيز أباظة والحكيم الكاتب المسرحى على أحمد باكثير فى مسرحيته (سر شهرزاد) حيث يتعاطف مع شهرزاد، ويحاول أن يقف موقفاً معادياً صريحاً من شهريار.

ويأتى بعد ذلك ألفريد فرج فينهل نهلاً فريداً من النبع، وتكتسب الليالى لديه ثراءً فنياً حيث تتشكل فى مسرحيات فريدة مبدعة: (حلاق بغداد)(١٥) المكونة من جزأين: يوسف وياسمينة وزينة النساء، التى يفيد فى الجزء الأول منها من (ألف ليلة وليلة)، ثم (على جناح التبريزى وتابعه قفة)، التى تفيد من الليالى فى صياغتها، ويتشكل (بقبق الكسلان)(١٦) فيفيد فى الطابع والمناخ الدرامى والجو العام النفسى من إحدى الليالى، ويصبها صباً مسرحياً على شكل مونودراما يستلهمها من الأصل الشعبى.

(١٠) شاكر مصطفى: المرجع السابق.

(١١) محمد كرد على: **خطط الشام** عام ١٩٢٥ - الجزء الرابع.

(١٢) محمد مندور: عن مسرح توفيق الحكيم تحت عنوان المعرفة والحياة - مصر، ١٩٦٠، ص ٦٦.

(١٣) طه حسين: **أحلام شهرزاد**، سلسلة إقرأ المصرية، دار المعارف، ١٩٤٣.

(١٤) توفيق الحكيم: **شهرزاد**. مكتبة توفيق الحكيم، رقم ٣. الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٣.

(١٥) ألفريد فرج: **حلاق بغداد**، دار النهضة العربية، وزارة الثقافة، دون تاريخ.

(١٦) ألفريد فرج: **بقبق الكسلان**، دار الكاتب العربى، وزارة الثقافة، دون تاريخ.

شهرزاد[17]

تراجيديا معاصرة - لتوفيق الحكيم

(17) كتبت فى باريس، ١٩٣٤، وترجمت إلى الفرنسية ونشرت ١٩٣٦.

وجد توفيق الحكيم فى حكايات (ألف ليلة وليلة) وعاء لمعالجة قضية مهمة هى قضية المعرفة وعلاقتها بالحياة، وطرح سؤالاً مهماً: هل فى استطاعة الإنسان أن يعيش بالعقل وللعقل وحده، وأن يكرس حياته للبحث عن المعرفة والتماسها فى أنحاء الأرض متخلصاً من نداء القلب ونداء الجسد اللذين يرمزان للحياة الحية النابضة؟!. وتوفيق الحكيم كتب شهرزاد متأثراً بقصة الملك شهريار والجارية شهرزاد من وجهة نظر مختلفة تماماً عن (ألف ليلة وليلة)، **وإن كانت مسرحيته قد أفادت من الشخوص والجو العام والديكورات والأزياء والفكرة العامة لتطرح قضية الحكيم وأفكاره وفلسفته، وتوفيق الحكيم لا يصور لنا فى أحداث** كيف حلت عقدة شهريار الملك الذى ضبط فى إحدى الليالى زوجته بدور متلبسة بالزنا مع أحد رجاله فقتلهما معاً؛ ثم قرر أن ينتقم من جميع النساء بالزواج كل ليلة من عذراء يقتلها عند الصباح، ليتزوج من غيرها فى الليلة التالية، حتى استطاعت شهرزاد فى النهاية أن تفلت من القتل، بأن تقص على شهريار حكاية تترك لها بقية لليلة التالية أو تصلها بحكاية أخرى؛ وبذلك امتدت حياتها ألف ليلة وليلة كانت خلالها قد حملت من شهريار وأنجبت أطفالاً فى الحكاية الشعبية؛ وعندئذ عز على شهريار أن يقتلها، ويحرم منها أطفالها، فكف عن وحشيته واستبقاها حية.

ولم يرق الأدباء المعاصرين هذا الحل الشعبى للعقدة، فراح كل منهم يتصور لهذه العقدة سبباً أو أسباباً يختار على أساسها نوع الحل الذى يرتضيه ويتفق مع مزاجه الخاص ونوع ثقافته.

فالحكيم لا يعرض لحقيقة السبب الذى تولدت عنه عقدة شهريار؛ مما يحملنا على أنه يسلم بوقوع الخيانة الزوجية التى ترويها الحكاية الشعبية، كما أنه لا يصور لنا فى أحداث كيف برئ شهريار من عقدته، فمسرحيته تبتدئ عند آخر مرحلة فى قصة شهريار حيث لا نعلم عن وحشيته غير آخر مراحلها؛ وهى أمره بقتل زاهدة العذراء دون أن نتبين لذلك سبباً، ثم تكليفه أحد السحرة بتعذيبه إنساناً بغمره - حتى فتحة فمه - فى برميل ملئ بزيت السمسم وإخراجه منه بعد ذلك ليجف فى الهواء؛ دون أن نتبين أيضاً أية حكمة من هذا التعذيب، إلا أن تكون مجرد إشارات إلى ما كان قد انحدر إليه شهريار من وحشية فظة غليظة.. وفيما عدا ذلك يقدم لنا توفيق الحكيم شهريار وقد أصبح عقلاً خالصاً بعد أن مر من مرحلة الحيوانية الجسدية إلى مرحلة العاطفية القلبية لينتهى إلى مرحلة العقل الصافى حيث يقول: «**شبعت من الأجساد، شبعت من الأجساد، لا أريد أن أشعر، أريد أن أعرف... كما يقول: لقد استمتعت بكل شىء وزهدت فى كل شىء.**»، وأما كيفية تطوره أحداثه من مرحلة إلى أخرى من هذه المراحل فيكتفى المؤلف بأن يخبرنا بها إخباراً، مثل قوله على لسان الوزير: «**أليست قصص شهرزاد قد فعلت بهذا الهمجى ما فعلته كتب الأنبياء بالبشرية الأولى؟!**، وقوله أيضاً لشهرزاد: **وأى فضل**



يا مولاتى؟ فضل من نقل الطفل من طور اللعب بالأشياء إلى طور التفكير فى الأشياء، إشارة إلى فضل شهرزاد فى حل عقدة شهريار وتخليصه من وحشيته بقصصها الممتعة المثيرة للتأمل والتفكير.

ولقد صور المؤلف مراحل هذا التطور فى حوار سريع بين شهرزاد وشهريار على النحو التالى:

،شهرزاد: **تريد أن تعرف من أنا؟**

شهريار: **نعم**

شهرزاد: **(باسمة) أنا جسد جميل، هل أنا إلا جسد جميل؟**

شهريار: **(يصيح) سحقًا للجسد.**

شهرزاد: **أنا قلب كبير.. هل أنا إلا قلب كبير؟**

شهريار: **سحقًا للقلب الكبير.**

شهرزاد: **أتنكر أنك عشقت جسدى يوما؛ وأنك أحببتنى بقلبك يومًا؟**

شهريار: **مضى كل هذا.. مضى (كالمخاطب لنفسه) أنا اليوم شقى،.**

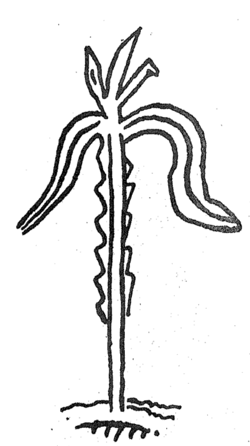
وأما سبب الشقاء، فهو أن شهريار بتخلصه من الجسد والقلب قد تخلص من آدميته وأصبح كالمعلق بين السماء والأرض، وقد صور المؤلف هذا الشقاء فى حوار يجريه بين شهرزاد وشهريار حيث تقول شهرزاد:

،كل البلاء يا شهريار أنك ملك تعس، فقد آدميته وفقد قلبه،.

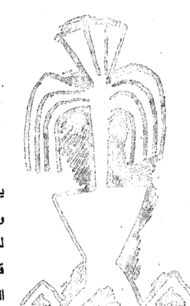
فيرد شهريار قائلا:

،إنى براء من الآدمية، براء من القلب، لا أريد أن أشعر، أريد أن أعرف،.

وقد استحالت شهرزاد فى المسرحية إلى رمز للمعرفة الكلية الشاملة التى لا تكشف عن نفسها النقاب ولا تسلم أسرارها لأحد، وإنما قدمت لشهريار فى كل ليلة نتفة من ذاتها، وشهريار يلخص بنفسه ما التقطه من شتات أفكاره عن شهرزاد:



،شهريار: قد لا تكون امرأة؟ من تكون؟ هى السجينة فى خدرها طول حياتها، تعلم بكل ما فى الأرض كأنها الأرض. هى التى ما غادرت خميلتها قط وتعرف مصر والهند والصين... هى البكر تعرف الرجال كامرأة عاشت ألف عام بين الرجال، وتدرك طبائع الإنسان من سامية وسافلة. هى الصفية، لم يكفها علم الأرض فصعدت إلى السماء تحدث عن تدبيرها وغيبها؛ كأنها ربيبة الملائكة؛ وهبطت إلى أعماق الأرض تحكى عن مردتها وشياطينها وممالكهم السفلى العجيبة كأنها بنت الجن..



من تكون تلك التى لم تبلغ العشرين؛ قضتها كأضرابها فى حجرة مسدلة السجف؟ ما سرها؟ أعمرها عشرون عامًا أم ليس لها عمر؟ أكانت محبوسة فى مكان أم وجدت فى كل مكان؟

إن عقلى ليغلى فى وعائه يريد أن يعرف أهى امرأة تلك التى تعرف ما فى الطبيعة كأنها الطبيعة؟».

وما أيقظت شهرزاد فى نفس شهريار هذا النهم العارم إلى المعرفة حتى ظن أنه لن يصيب ما يريد من تلك المعرفة؛ إلا إذا أفلت من إطار المكان وضرب فى فجاج الأرض. ولكن أنىّ له بهذا الإفلات، وهو مشدود إلى مكانه بروابط الجسد والقلب، فهو يعد العدة للسفر ولكنه لا يذهب بعيداً، بل يعود إلى شهرزاد كالطفل المسكين برغم ما توهمه من أنه قد أصيب بمرض الرحيل بعيداً، وأصبح سندباد آخر على نحو ما أوضح هو نفسه فى الحوار الذى يجرى بينه وبين شهرزاد:

«شهريار: أنسيت السندباد يا شهرزاد؟ ألم يكن لسندبادك سبع سفرات متلاحقات؟

شهرزاد: نعم مرض الرحيل!

شهريار: أصبت.. هو مرض الرحيل كما تقولين.. من استطاع تحرير جسده مرة من عقال المكان أصابه مرض الرحيل؛ فلن يقعد بعدئذ عن جوب الأرض حتى يموت؛ بل ويعلنها أنه يحس فى نفسه الآدمية صفة المكانية».

ورغم ذلك، يعجز شهريار عن أن يفلت من إطار المكان بروابطه القوية كما عجز أهل الكهف من قبل عن أن يفلتوا من إطار الزمن وروابطه، فتراه يعود إلى مكانه، بل إلى حجر شهرزاد قائلا لها:

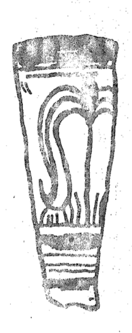
«شهريار: دعينى أتوسد حجرك كأنى طفلك أو زوجك.. ضعى ذراعيك حول عنقى... ذراعاك من فضة يا شهرزاد. أريد أن أعلم أن هذه الكنوز هى لى... لم لا تحدثينى عن حبك لو أنك تحبيننى قليلاً؟ لكنك لا تحملين لى شيئاً من الحب».

فتجيبه شهرزاد فى تهكم خفى:

«شهرزاد: أراك قد عدت إلى القلب والحب».

وإذا بشهريار يكشف عن بؤسه واهتزاز ثقته فى قوله:

«شهريار: شهرزاد... أحس الآن كأنى سعيد.. لكن لى رغبة أن أعرف مكانى من قلبك... يساورنى أحياناً قلق... يخيل إلى أنك عظيمة.. عظيمة، ولا يمكن أن تنزلى إلى حب مثلى».



فتمكر به شهرزاد من جديد وتسأله:

«شهرزاد: **ألم تعد بك رغبة أن تعرف من أنا؟».**

وإذا به ينهار ويعود إلى نفسه كأنه قد أصيب بنكسة كلية فيجيبها بقوله:

«شهريار: **بي رغبة أن ألثم جسدك الفضي الجميل...».**

وهكذا يظل شهريار الذي يريد أن يصبح عقلاً خالصًا معلقًا بين السماء والأرض: فهو يريد، ولكن الحياة تأبى ما يريد. وفي النهاية يرى المؤلف وترى معه شهرزاد أن شهريار بمحاولته الخروج من رحاب الحياة قد أصبح كالشعرة التي أصابها بياض الشيخوخة، ولم يعد لها علاج غير الاقتلاع لكي تتم الحياة دورتها المستمرة المتجددة... وانصراف شهريار في آخر المسرحية صامتًا كاسف البال هو رمز هذا الاقتلاع من الحياة، وبذلك يغلب توفيق الحكيم نداء الحياة على إرادة المعرفة في مسرحية (شهرزاد) «**ولا غرابة في ذلك فالحكيم في جوهره النفسي فنان قبل كل شيء بل رومانسي مشعشع»**(18).

والظاهر أن توفيق الحكيم مولع بتجسيد نواحي الحياة الإنسانية وبمعنى أدق اتجاهات النفس البشرية، التي يفصل بعضها عن بعض ويجردها في شخصيات مسرحية... فهو في مسرحيته هذه يجسد النزعة الجسدية في شخصية رجل خادم مفتول العضلات والنزعة العاطفية في شخصية الوزير قمر ويجعل شهرزاد تنعكس في كل منهما حسب طبيعته؛ فهي بالنسبة إلى الخادم جسد، وبالنسبة للوزير قلب، وبالنسبة لشهريار الشقي المعذب فهي كل ذلك، أو حائر بين كل ذلك، لأنها حينًا عقل خالص غامض، وحينًا جسد يود أن يلثمه، وحينًا قلب يود أن يعرف مكانه فيه لتردده الحائر بين إرادته الخاصة وإرادة الحياة. وبالرغم من الغموض الذي ينجم عن هذا التجسيد في بعض المواقف، فإننا عند التأمل لا نلبث أن ندرك مهارة المؤلف في استخدام هذه الرموز الجسدية للإيحاء بنزعات شهريار المتضاربة المتأرجحة، فالرجل الذي يزور شهرزاد في مخدعها أثناء غياب زوجها ويختفي خلف ستارة سوداء عند قدومه ما هو إلا رغبة شهريار الجسدية وقد سبقته بالعودة إلى شهرزاد حتى يعود هو بشخصه.

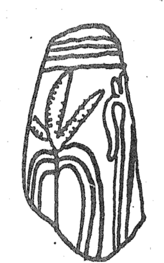
والوزير قمر الذي انتحر قبل نهاية المسرحية إنما انتحاره رمز لانقضاء الحياة داخل شهريار، وتمهيد لاقتلاعه من تلك الحياة، كما تقتلع الشعرة التي حل بها الشيب.

على هذا النحو «حلّ» توفيق الحكيم عقدة شهريار النفسية، وعلى هذا النحو أوضح أن الحل الذي انتهى إليه شهريار قد كان حتفه النهائي؛ لأن الإنسان لا يستطيع أن يعيش عقلاً خالصاً، وأن يهجر الحياة دون أن تموت فيه الحياة.

وعلى الرغم من أن مسرحية الحكيم ليست هي الوحيدة التي أفادت من (ألف ليلة وليلة) وأضافت إليها، فإن الحكيم في مسرحيته (شهرزاد) تبدو أكثر هذه التجارب المسرحية غنى بالمعاني والإيحاءات الذهنية، وأكثرها من جو الشعر الذي طرب له عضو الأكاديمية الفرنسية(19) الذي يقدم تقييمًا يصف به مسرحية (شهرزاد) التي ترجمها إلى الفرنسية جورج ليكونت.

(18) محمد مندور: **المسرح النثري عن مسرح توفيق الحكيم**، جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية، مطبعة الرسالة، 1960.

(19) محمد مندور: المصدر السابق، ص 71.



فنسجل ما كتبه عن تراجيديا (شهرزاد) فى عالم الحكيم وعالم (ألف ليلة وليلة). نورد من بين ما قاله هذه الفقرات:

« شهرزاد

تحت هذا الاسم المثير للأحلام، لا تبحث عن زخرف (ألف ليلة وليلة) الذى أفرطنا فى العلم به، ولا عن بذخ الشرق الذى تواطأنا على المراد منه. كل ما تراه هنا من المناظر: طريق مقفر، ودار تحت جنح الليل، وانعكاس مضجع ملكى يضطرب فى بركة من المرمر، ثم رمال الصحراء... وبين الزهرة المختارة فى هذه المناظر، والوجازة المقصودة فى هذه السطور، تجرى مأساة النفس البشرية فى كل زمان وفى كل مكان.

فى هذه الفصول تبدو شهرزاد، فى جوهرها الخالص، عاطلة من لألأ عقودها ونضار براقعها.. وماذا يهم اسمها وملامحها؟ ليكن لها وجه المرأة، أو وجه الحظ، أو وجه العلم، أو وجه الجد، فلن تكون شيئًا آخر غير القمة البراقة التى تتجه إليه وتتهالك فيها مطامع الإنسان، والراحة التى تلهب ظمأه دائمًا ولا تطفئه أبدًا. والموضع الذى لا ظل للرحمة فيه، حيث يتلاقى أمله الرغيب وهمه المتبدد، وكلاهما وفىٌّ للآخر ذلك الوفاء الناجع الحزين.. قال شهريار الملك:

– «لقد استمتعت بكل شىء، وزهدت فى كل شىء».

لم تستطع دماء العذارى والجوارى – يستطرد ليكونت – ولا أعاجيب ألف ليلة وليلة التى قضاها شهريار فى الطرب والحب بين ذراعى شهرزاد، أن تصرف قلبه عن وساوس الهم وهواجس القلق. لقد استنزف موارد المتع واللذة. ولكنَّ ظمأ جديدًا يلوع الآن فى نفسه ويومض فكره:

«شبعت من الأجساد.. شبعت من الأجساد، لا أريد أن أشعر، أريد أن أعرف..».

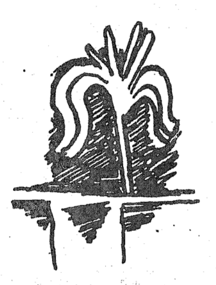
ومنذ هذه اللحظة تصعد المأساة، وتتعقد المشكلة حتى تبلغ الدرجة التى يصبح فيها شهريار وشهرزاد وجهًا لوجه، يمثلان ذلك التصادم العارم بين قلق الإنسان وسر الأشياء..

سألها شهريار:

– من أنت؟ هل تحسبيننى أطيق طويلا هذا الحجاب المسدل بينى وبينك؟».

فغمغمت شهرزاد بهذه الكلمات الحقيقية المشرقة:

«وهل تحسبك أيها الطفل، لو زال هذا الحجاب، تطيق عشرتى لحظة؟».



ذلك أن الحق الذى لا شبهة فيه أن منشأ العظمة فى القلق الإنسانى هو أنه عضال لا طب له. وربما كان من أسباب عظمته أيضًا أنه ضرورى للإنسان باعتباره باعثًا على بحثه المتصل، وعلة لتلك الغريزة التى تدفع كل جيل – على الرغم من هزائمه ومغارمه – أن يؤدى الشعار إلى الجيل الذى يعقبه ليدخل به ساحة الأمل.

كان لابد من شاعر يجرؤ على وضع إحدى المأساتين العظيمتين للإنسانية فى هذا الإطار الضيق – يستطرد ليكونت قائلاً – وكان مما لابد منه أن يكون هذا الشاعر شرقياً دقيق الحس، خصب القريحة كتوفيق ليروض الصعب فى مثل هذا العمل بهذا الوشى الفنى العربى البارع الذى لا يزال يدهش ذهننا الديكارتى بعض الدهش، قبل أن يفتنه كل الفتون...(٢٠)

ويعقب ليونيه بو على حديث ليكونت قائلا:

«لقد أحسن ليكونت القول... على أن هذا الأثر خليق أن يمثل على المسرح الفرنسى بذوق وفهم... حتى يبقى للشعر جماله وعمقه..»(٢١).

شهرزاد عند كتاب آخرين

ما بين ألف ليلة وليلة عند المؤلف الشعبى المجهول ورؤيتهم المعاصرة لها.

«سر شهرزاد» باعتبارها ميلودراما عند على أحمد باكثير.

يقول على أحمد باكثير عن هذه المسرحية عندما بدأ التفكير فى كتابتها:

«كنت أقلب كتاب ألف ليلة وليلة بحثاً عن قصة تصلح موضوعاً لمسرحية أعالج فيها مشكلة المرأة ومكانها من الرجل؛ فقد كانت هذه المشكلة تلح علىّ فى ذلك الحين، وتريد لها مخرجاً فى عمل مسرحى... وكنت ألتمس القصة المطلوبة بين القصص الفرعية (الحكايات) التى تقصها شهرزاد فى لياليها على شهريار. وبينما أنا كذلك إذا بذهنى يلتفت فجأة إلى القصة الرئيسية، وهى قصة شهرزاد نفسها مع الملك شهريار، ثم إذا أنا أستحضرها وأسرح بفكرى فى تأملها؛ وإذا إحساس مبهم بأن فيها لقوة إيحائها مجالاً يعد لتفسير جديد، على كثرة من عالجوها من قبل وفى طليعتهم من كتابنا الكاتب الكبير توفيق الحكيم».

ويستطرد باكثير قائلاً:

وأعدت التأمل فيها، فإذا بفكرة جديدة تنقدح لى مثل الشرارة الصغيرة، ثم أخذت تكبر وتتسع حتى صارت شعلة تضىء ما حولها شيئاً فشيئاً فتتضح لى جوانب الموضوع شيئاً فشيئاً... كذلك كلما سرى الضوء إليها حتى استنار الموضوع كله(٢٢).

أما حقيقة ما حدث فقد كان ترد على ذهنه سلسلة من الأسئلة – يؤكد باكثير – لا يستطيع فى وقته أن يتذكر كيف كان ترتيبها فى الأهمية، وقد كان كل سؤال يرد بمثابة محاولة تقوم بها الفكرة عند باكثير لنقل قدمها إلى الأمام؛ وكان كل جانب بمثابة شعاع يضىء موقع القدم(٢٣).

– لماذا قتل شهريار زوجه الأولى، ألأنها خانته؟

– وهبْها فعلتْ ذلك فقتلها الملك لذلك، فلماذا أعلن هذه الفضيحة فى الناس؟ أليس الأجدر به أن يسترها ولا يدع أحداً يعلم بها؟ أليس العرض الذى انتهك هو عِرضه؟ أليس ذلك مما يغض من مقامه وبين رعيته؟ أما كان يستطيع أن يقتلها ويزعم للناس أنها ماتت؟(٢٤).

(٢٠) جورج ليكونت: عضو الأكاديمية الفرنسية، مترجم مسرحية «شهرزاد» للفرنسية، باريس، ١٩٣٦.

(٢١) ليونيه بو: من مؤسسى مسرح اللوفر بباريس، وهذا المقطع مأخوذ من مقدمة مسرحية شهرزاد لتوفيق الحكيم، ص٧، المكتبة الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣.

(٢٢) على أحمد باكثير: **محاضرات فى فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية**، جامعة الدول العربية، ١٩٥٨، القاهرة، ص ٤٧: ص ٥٣.

(٢٣) المصدر نفسه.

(٢٤) المصدر نفسه.

– ثم ماذا يدفعه بعد ذلك إلى أن يدخل كل ليلة بعذراء حتى إذا أدركها الصباح قتلها؟ الحكاية تقول إنه ينتقم بذلك من جنس النساء.

ونتساءل مع باكثير:

ولكن أكان شهريار قاسى القلب إلى هذه الدرجة؟ ألم يبرد غليل انتقامه بعد ما قتل عشرات منهن؟ ألمْ يجد بينهن واحدة تملك قلبه أو تأسر لُبَّهُ أو تثير فى نفسه الرقة والعطف؟ أكان من اليسير عليه أنْ يفى إلى إحداهن ثم يسلمها إلى سيف الجلاد؟

وهبوا أن شهريار بهذه الصورة الشاذة المتكسرة من القسوة وتبلد الحس وموت الشعور.. فكيف استطاعت شهرزاد أن تحمى نفسها من هذا المصير التعس؟ أبتلك القصص والحكايات التى ترويها له ليلة بعد ليلة؟

هكذا تزعم القصة.

ولكن هل يعقل أنَّ ملكاً بهذا الوصف وفى ثورة غضب كهذا الغضب المزعوم يمكن أن يردّه عن دأبه سماع هذه الحكايات كأنما هو طفل صغير فى غاية السذاجة والبراءة؟(٢٥).

(٢٥) المصدر نفسه.

وإذا كان يبقى عليها ليسمع بقية قصة أو حكاية أعجبته منها، فما الذى يمنعه أنْ يحملها على المضى فى قصتها تلك حتى بعد أن يطلع الصباح؟

كانت عشرات من أمثال هذه الأسئلة تتواثب فى ذهن باكثير فلا يجد لها جواباً مقنعًا فى ظاهر القصة المروية.. ولكنّ جوابًا واحداً يمكن أن يستنتج من طوايا هذه القصة؛ كان هو الذى يدور فى ذهنه منذ انقدحتْ تلك الشرارة الأولى التى أشار إليها فى مطلع هذا الحديث(٢٦).

(٢٦) المصدر نفسه.

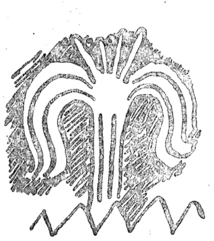
هذا الجواب، هو أن شهريار كان كاذباً على نفسه وعلى الناس، حين زعم أن زوجه خانته. فمنى بأزمة نفسية قاسية وأظلمتْ فى عينيه الدنيا؛ لا معنى للحياة عند مثله بغير هذا المتاح الذى يراه غاية الغايات فى هذا الوجود(٢٧).

(٢٧) المصدر نفسه.

«وكانت زوجته الملكة – وقد اخترتُ لها اسم بدور – غير مدركة هذه العلة التى طرأت عليه؛ فلا ترى فى عزوفه عنها أو قلة إقباله عليها؛ إلا أنه مشغول عنها بعاشقاته وجواريه وحظاياه، كدأبه فيما مضى، وأنه انصرف عنها الآن من قبيل السآمة والملل، فأوحى إليها خاطرها أنْ تدبر مكيدة بيضاء لتثير غيرته؛ وتذكره بما فرط فى حقها وقصر فى رعايتها؛ فإذا ثار وغضب، أعلنتْ له حقيقته وحقيقة تدبيرها؛ فوجدت لها سبيلاً إلى معاتبته وشكاية حالها إليه من ظلمه وهجرانه. عندما أقبل شهريار ليدخل مخدع الملكة بدور حسب الخطة المرسومة، فكاشفه خادمه القهرمان بسر التدبير الذى قامت به الملكة مبيناً له غرضها البرىء من ذلك.»(٢٨).

(٢٨) المصدر نفسه.

فماذا صنع شهريار؟ لقد ظل زمناً منذ أصيب بهذه العلة وهو يشتهى الملكة لأنه يحبها حباً عظيماً، فلا يقدر عليها، فأخذت تراوده فكرة التخلص منها لو كان إلى ذلك سبيل. إنه يتمنى زوالها لأنّ فى بقائها آية تذكره على الدوام بعجزه هذا فتضاعف ألمه وشقاءه. ولكن ماذا يصنع فى بدور وهى زوجته الملكة؟ ليس من حل أمامه لهذه المشكلة إلا الخلاص منها.



وهاهوذا قد أمكنته الفرصة السانحة؛ فليلتهزها وليقتلها العبد، والرجل المزعوم الذى هيئ له أنها تخونه معها؛ ثم ليعلن هذه الفضيحة فى الناس إمعاناً فى ستر الحقيقة التى يحرص كل الحرص على كتمانها عنهم. غير أنه أحس بعد أن قتلها أنَّ العلة التى يشكو منها قد تضاعفت وتفاقمت، لأنه بقتلها قد أكد هذا المعنى لنفسه فأصبح عاجزاً كل العجز، فتعاظمت الأزمة فى نفسه، حتى صارت مثل الجنون، فكان إذا حاول مع امرأة فعجز، قتلها لئلا تكشف سر عجزه.

وخوفاً من انكشاف هذا السر، وليوهم الناس بنقيض الواقع، صار يأمر بأن تزف إليه كل ليلة فتاة عذراء فيقتلها فى الصباح، زاعماً أنه ينتقم بذلك من جنس النساء كافة منذ خانته زوجه وهو ما هو فى القوة والبأس. وحين يأتى دور شهرزاد بعد ذلك حيث كانت تعلم هذا السر فيه، أخبرها به مؤدبها وأستاذها رضوان الحكيم الذى هو فى الوقت نفسه الطبيب الخاص للملك، وهو الشخص الوحيد الذى كان يعرف علة شهريار، وقد أخبر شهرزاد بهذا السر لتتقى به بطشه، وكانت شهرزاد ذكية لماحة؛ فأدركت ما قصد إليه أستاذها ليحفظها من المصير الرهيب، وكان السلاح الذى استعملته شهرزاد هو ألا تمكنه من التجربة، بأن تشغله عنها بكل ما تسعفها به حيلتها، فتتوسل إليه كى يمهلها، لأنها صغيرة بعد، لا تقوى على رجل فاتك مثله؛ تسمع عنه أنه أكبر زير نساء أنجبته امرأة(٢٩)، ويمثل هذه الطريقة وشىء من حلو الحديث، وحسن التصرف، استطاعت شهرزاد أن تجعله يتنفس الصعداء، لأن رجولته لم توضع موضع التجربة، فلم يشعر بمرارة الخيبة وهوان العجز.

لقد حلا له هذا الأسلوب منها فجاراها فيه وصار يجلس إليها ليلة بعد ليلة، يستمتع بجمال وجهها وحلو حديثها، مكتفياً بذلك نزولاً عن رغبتها فى إمهالها برهة من الوقت تأنس به من خلالها حتى تكبر قليلاً، فتصير أهلاً لرجل فاتك جبار مثله.

(٢٩) المصدر نفسه.

وكان طبيبه رضوان يعالجه؛ خلال تلك البرهة بأدويته ومقوياته؛ فكان لذلك أثره فى استرداد قوته. ويؤكد باكثير على هذه النقطة، ويعطى لها قدراً من الاهتمام؛ كما كان فى الوقت نفسه لسلوك شهرزاد معه وسياستها الناعمة أثرهما فى إعادة الثقة برجولته إلى نفسه.

وأدركتْ شهرزاد بغريزة الأنثى – وكما يراها باكثير – وذات ليلة – أنَّ الملك قد استعاد قوته فاستجابتْ له. وشعر شهريار حين نجح كأنما ولد من جديد، فأحب شهرزاد حباً جارفاً، وعدها الملك شهريار مصدر سعادته ومهجته، فصار لا يعصى لها أمراً. وأخذتْ هى تسير به فى طريق السداد والاستقامة فانقطع عن مجالس الخمر والسهر، وشجعته على الرياضة وركوب الخيل للصيد والقنص فتحسنتْ صحته وزادت قوته.

ويستطرد باكثير فى تحليله مسرحيته:

«... ولكن أيمكن أن ينعم شهريار بالسعادة حقًا وضميره مثقل بجريمته الأولى بعد أن قتل زوجه وهو يعلم أنها بريئة، ثم بالجرائم التى تلتها إذ كان يقتل العذراى صباح كل ليلة؟!(٣٠).

(٣٠) المصدر نفسه.

لم يستطع بالطبع أنْ يتخلص من تأنيب الضمير، وعز عليه أن يكدر هذا التأنيب النفسى صفو السعادة التى عادت إليه بعد أن فقدها، فحدث هذا الصراع النفسى العنيف أنْ أصيب بعلة اليقظة النومية – كما يرسم باكثير شخصيته.

ويقوم الكاتب المسرحى بدور المحلل النفسى لشخصية «شهريار»:

«... فكان يقوم آخر الليل وهو فى نومه دون أنْ يشعر فيذهب إلى الحجرة التى قتل فيها زوجته بدور وبيده سيف فيخيل أنه يراها تخونه مع رجلٍ فيقتلها ويقتل الرجل ثم يعلّق السيف فى مكانه؛ ويعود للنوم فى فراشه بجانب شهرزاد، وبهذه الطريقة اللاشعورية تطمئن نفسه ويستريح ضميره(٣١).

(٣١) المصدر نفسه.

أما شهرزاد فى المسرحية فتشكو ذلك إلى رضوان الحكيم فينبئها بأن الطريقة الوحيدة لعلاجه هى أنْ تجعله يواجه الحقيقة التى يتهرب من مواجهتها؛ وذلك بأن تمثل معه الدور الذى مثلته بدور نفسه؛ وهكذا دخل شهريار ذات يوم مخدع شهرزاد؛ فوجد عندها رجلا فهاج وماج وانطلق ليأخذ السيف؛ فأسرعت شهرزاد فحلت العمامة عن رأس الرجل المتوهم ونزعت جلبابه فإذا هذا الرجل هو جاريتها صالحة(٣٢). ولم يجد شهريار أى مهرب من مواجهة الحقيقة البشعة فانهار على الأرض يبكى ويستغفر ويكفر عن خطاياه جهد ما استطاع.

(٣٢) المصدر نفسه.

فعند الكاتب المسرحى على أحمد باكثير كما عند الشاعر عزيز أباظة نرى أن كليهما يتناول هذه القصة الشعبية (شهرزاد وشهريار) على أساس آخر يختلف عن الأصل (ألف ليلة وليلة)، فنقطة البدء عندهما - كما نلاحظ عند باكثير فى تحليلنا مسرحيته - أن شهريار لم تخنه زوجه الأولى بدور فعلاً وإنما خيل له ذلك نتيجة ضعف كان يتوهمه فى نفسه. فتنقلب الحيلة خيانة زوجية فعلية فى وهم شهريار، فكان ما كان من قتله للزوجة والرجل ثم انتقامه من النساء كافة. ويلجأ باكثير كما لاحظنا فى حل عقدته إلى الطريقة الفرويدية المعروفة بأنْ شهرزاد تعيد تمثيل المأساة نفسها مع رجلٍ يعرفه شهريار حق المعرفة، وما إن دهم شهريار شهرزاد مع الرجل المتوهم وتبين أنه كان واهمًا حتى أخذت عقدته تنحل، وبخاصة بعد أن أوضحت له شهرزاد أنّ خيانة زوجه الأولى المزعومة لم تكن إلا مجرد وهم منه كالوهم الذى أوشك أنْ يطغى على نفسه تجاه شهرزاد.

عزيز أباظة وشهريار

وأما الشاعر عزيز أباظة، فلم يلجأ فى حل عقدة شهريار إلى إعادة تمثيل الذى أصيب منه بتلك العقدة كما فعل على أحمد باكثير، بل اكتفى بطريقة الإيحاء فأوجد فى مسرحية شهريار إلى جوار شهرزاد شخصية أخرى هى أختها دنيازاد، واتخذ من شهرزاد رمزًا للعاطفة القلبية ومن دنيازاد رمزًا للشهوة الجنسية وجعل الفتاتين تتنازعان شهريار؛ وكل منهما تحاول أن تجذبه نحوها، فشهرزاد تشيد بإنسانيته ورقة مشاعره، ودنيازاد تحرك من غرائزه؛ وتعرض مفاتنها؛ وتوحى إليه بكافة السبل بالثقة فى نفسه باعتباره رجلاً، وما تزال به الفتاتان حتى تبددان مركب النقص الذى يعانى منه. وإذا به فى النهاية لا يعدل عن وحشيته الفظة فحسب، بل يصاب بما يشبه التصوف الأخلاقى والدينى ويعلن فى النهاية عزمه على الرحيل إلى الأرض المقدسة بالحجاز بعد أن انحلت عقدته.



وبمقارنة هذه المسرحيات الثلاث: («شهرزاد» توفيق الحكيم، «سر شهرزاد» على أحمد باكثير، «شهريار» عزيز أباظة) يتأكد لنا أن مسرحية باكثير أكثرها حركة درامية وتشويقًا فى الأحداث، ومسرحية عزيز أباظة أقلها إقناعًا، وأما مسرحية الحكيم فتعد، كما قلنا من

قبل، وكما أكد الناقد المسرحي النابه د. محمد مندور[٣٣]، أكثرها غنى بالمعنى والإيحاءات الذهنية.

(٣٣) محمد مندور: المسرح النثرى عن مسرح توفيق الحكيم، جامعة الدول العربية عام ١٩٦٠، القاهرة، ص ص ٧٢، ٧٣.

ألفريد فرج وموقفه من ألف ليلة وليلة

حكايات ألف ليلة وليلة لا يحبها القراء وحدهم وإنما يحبها الكتاب – أيضاً – على حد قول ألفريد فرج. «**فألف ليلة وليلة لا تفقد سحرها أبداً، فقد استلهمها كتاب السينما والمسرح والتلفزيون فى أوروبا وأمريكا وفى بلادنا، بلغات كثيرة. وأصبحت بعض شخصياتها، وبعض رموزها شائعة معروفة لكل البشر. فمن من الناس فى أركان الأرض لا يعرف البساط الطائر أو جن القمقم أو السندباد البحرى أو على بابا واللصوص؟! وهى كلها رموز وشخصيات سحرت الأطفال والكبار، وأعيدت صياغتها بمعظم اللغات فى الأدب والسينما أو المسرح، وما تزال فى عصر تكنولوجيا الفضاء والتقدم العلمى المذهل تحتفظ بسحرها القديم وجاذبيتها الغريبة.**(*)

(*) مقدمة مسرحية رسائل قاضى أشبيليه صفحات ٥، ٦، ٧.
(**) المصدر نفسه، ص ٦ .
(***) المصدر نفسه، ص ٧.

إنّ لألف ليلة وليلة جانبها القصص الواقعى تستثير المؤلف العصرى، فيجد بها حكايات مسلية واقعية عن بسطاء الناس من الحرفيين والتجار والأمراء والغوانى. ومغامرات صغيرة وكبيرة مسلية، تشبه مغامراتنا الشخصية فى أيامنا العصرية وتستطيع أن تحدثنا بحديث عمره ألف سنة عن واقعنا الذى نعيشه اليوم!(**) وهذا سر أبدية ألف ليلة وليلة.. وهو السر الذى دعا كاتبنا الكبير أن يكتب فى الصيغة المسرحية أوائل أعماله التى استلهمها من ألف ليلة وليلة وهى مسرحيته حلاق بغداد وبقبق الكسلان، ثم آخر مسرحية كتبها على نسق حكايات ألف ليلة وليلة وعلى منوالها وهى رسائل قاضى أشبيليه.

وعلى الرغم من أن ألفريد فرج يعقد الصلات بين حلاق بغداد ورسائل قاضى أشبيليه وألف ليلة وليلة وبينهما ردح من الزمن يصل إلى أكثر من عشرين عاماً، إلا أن الصلات تجد صداها كذلك فى مسرحيته القصيرة مونودراما (بقبق الكسلان). فقارئ ألف ليلة وليلة يستسلم طواعية لحكاياتها الخاصة، ولمعقوليتها الخاصة أو لمعقوليتها اللامعقولة – إذا صح التعبير على حد قوله – لذلك يرغب ألفريد فرج أن تستطيع قصصه المسرحية أن تغرى القارئ بقراءتها بنفس الروح، ويطلب من القارئ أن يغفر له دعوته إلى الحضور والمعايشة فى أجواء القرن العاشر فى الوقت الذى يعد فيه المؤلف قراءه من أبناء القرن العشرين ويضرب له موعداً فى بغداد القديمة وأشبيلية القديمة، فى رحلة «**لا ينهض للقيام بها إلا بساط الريح أو حيلة الجنى، وإن لقاءنا هناك لا غرض منه إلا أن نتذاكر؛ وأن نتأمل حياتنا فى القرن العشرين وما بعده وفى القاهرة ذات الكبارى العلوية الجديدة!**»(***).

ألفريد فرج وبقبق الكسلان: المونودرام المسرحى العربى المتكامل

استلهم ألفريد فرج (ألف ليلة وليلة)[٣٤] فعثر على حكاية بقبق الكسلان التى تتضمنها حكاية مزين بغداد. وتبدأ من الشطر الأخير من الصفحة رقم ٢٠٧، وتنتهى فى الثلث الأخير من صفحة رقم ٢٠٩، فصاغ منها مسرحية تعليمية من فصل واحد[٣٥].

(٣٤) ألف ليلة وليلة، مطبعة الهلال بالفجالة، مصر، ١٩٠١، الجزء الأول فى نهايته.
(٣٥) صدرت للمرة الأولى فى مجلة آخر ساعة فى مايو، ١٩٦٥، وأخرجها

التليفزيون العربي، ٢٦ ديسمبر ١٩٦٥، وقدمها المسرح العالمي في ١٩٦٦ بالقاهرة.

بقبق الكسلان شخصية البائع الرحالة في (ألف ليلة وليلة)، رسمه المؤلف الشعبي بإحكام معجز،وأضفى عليه سمات إنسانية من قبيل الكسل، والتطلعات المستحيلة، وأحلام اليقظة، ومن ثم الكبر والغطرسة، لتوهمه أنه بإمكانه تحقيق تطلعاته، مستعيناً بالجشع والحمق الشديدين، غير أن المؤلف الشعبي لم يعبأ بإظهار العلاقات الوثيقة بين هذه الخصال كلها، ولم تهمه. لقد استخدم هذه الشخصية لعرض حبكة قصصية معروفة تكاد تكون متداولة، تتكرر في كل القصص الشعبي القديم تقريبًا، فهي تارة حكاية بائعة لبن تحلم بالثراء، فيستغرقها حلمها حتى ترقص، فتزل قدمها، وتنكسر آنية اللبن، وتنسكب معها أحلامها على الأرض مع بقايا الآنية المتكسرة، وهي تارة أخرى بائع زجاج كبقبق الكسلان تستغرقه الأحلام فيركل زجاجه ويكسره وتتكسر أحلامه كقطع زجاجه وتتفتت ضياعاً.

تتم رواية معظم أحداث القصة الأصلية في (ألف ليلة وليلة) على لسان البطل، وبناؤها الدرامي متكامل، ينطوي على مغزى تعليمي واضح وبسيط. يتناول المؤلف المسرحي المعاصر ألفريد فرج القصة المسرحية تناولاً دراميًا عبر شكل مسرحي متعارف عليه في النقد؛ ألا وهو المونودراما يُزيِّله بالجوقة التعليمية وبعض الأصوات الخارجية. يحافظ في تناوله على مقومات الشخصية وسماتها كما رسمها المؤلف الشعبي محافظة أملت عليه ضرورة أن يذكر مؤلفها المعاصر في كلمات الكورس داخل مسرحيته التي تنتهي نهاية تعليمية:

الكورس (الجوقة): (يتقدمون نحو الجمهور):

رأيتم بأنفسكم = أيها السادة = هذه الصورة التي صاغ أصلها المؤلف الشعبي العظيم في ألف ليلة وليلة، منذ ألف سنة، ومغزاها أن أحلام اليقظة تحطم النفس كما حطمت الأباريق. وأن الكسلان يعترى فشله الغطرسة وقلة الحيلة، وأن الحياة والرخاء والسعادة أبناء العمل.. لا الأحلام. ونشكركم.

– ستار – (٣٦)

إن اختيار ألفريد فرج لـ بقبق الكسلان من حيث هو نموذج أفاد فيه من (ألف ليلة وليلة) في تناول مسرحي حديث، إنما أريد به إثبات إلى أي درجة كانت هذه القصص الشعبية وعناصرها الدرامية قوية النفاذ والتأثير على المؤلف المسرحي الحديث، ويقف بجواره المخرجون المسرحيون المعاصرون الذين أفادوا من هذه المادة التراثية في تقديم رؤى عصرية لهذا التراث الثقافي الذي لا ينضب معينه(٣٧) يتواصل فيه الماضي مع الحاضر. لقد تحرك ألفريد فرج في فلك الحكاية الشعبية ولم يستطع الفكاك أو الهرب من دائرة ما طرحه المؤلف الشعبي المجهول عندما صاغ لياليه. ولم يقدر على الإفلات من تأثيرها الساحر عليه. إن مونودراما بقبق الكسلان هي اقتباس ألفريد فرج للمادة التراثية بشكل يتسم بالوعي والتمرس؛ وهي عمل من بين أعمال ألفريد فرج أقرب للإعداد منها للتأليف، وهي لذلك أنقى مادة لتراث (ألف ليلة وليلة) في أعماله كلها، التي تفيد من ذات النبع. فأثبتت (الليالي) قدرة تراثنا على الحياة ألف عام أو تزيد، محافظة على كل إمكانات التأثير في المتلقي، من بين قوالب فنية لم يكن يحلم بها السلف والأجداد، كـ المسرح الشامل أو الدراما الفانتازية التي هي أقرب إلى الاستعراض، أو إلى ريرتوار المسرح العرائسي أو البشري.

(٣٦) ألفريد فرج: **بقبق الكسلان**، دار الكاتب العربي، دون تاريخ، ص٧٩.

(٣٧) صدرت مسرحية **بقبق الكسلان** باللغة البولندية في مجلة (حوار – Di-alog) ترجمة هناء عبد الفتاح، ١٩٨٠ بمسرح أكاديمية المسرح بوارسو عام ١٩٨١. ثم أخرجها انتصار عبد الفتاح داخل مسرحه الذي أنشأه: العربة الشعبية، وهو مسرح عرائس/ بشري، بأكاديمية الفنون بروما. وقد عرضت بقصر الفنون بحي أورسينوف بمدينة وارسو وتقدم هذه المسرحية باعتبارها تدريبًا مهمًا للممثل بالمعهد العالي

للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون بمصر. وكانت جزءاً من العرض المسرحى صندوق الدنيا الذى ترجمته دوروتا متولى إلى البولندية ومن إخراج هناء عبد الفتاح بمسرح فيتكيفيتش فى زاكوبانى ببولندا، سبتمبر، ١٩٩٩.

حلاق بغداد: بين الأصل (ألف ليلة وليلة) عند المؤلف الشعبى المجهول والرؤية الحديثة المعاصرة عند ألفريد فرج

كان الإبداع الدرامى فى (حلاق بغداد) لألفريد فرج قائمًا على أسس تقنية مسرحية ومفردات فنية متقدمة يساندها العمق، بدرجة أكبر من تناول ألفريد الفنى لمونودراما بقبق الكسلان. أفادت (حلاق بغداد) ولا ريب من (الليالى) وتناولها الكاتب تناولاً عصرياً ينظر إلى التراث بمنظور عصرى، فيعرض مشكلات العصر مع الاحتفاظ بما فيها من قيم الحضارة الإنسانية من سمات، فإذا للماضى صداه القوى الذى ينطق به الحاضر.

تتألف (حلاق بغداد) من حكايتين: حكاية يوسف وياسمينة وهى مستمدة من (ألف ليلة وليلة) **فى قصة بعنوان مزين بغداد وما جرى له مع ابن التاجر[٣٨] من العجائب والأهوال، وحكاية زينة النساء من كتاب (المحاسن والأضداد) للجاحظ تحت عنوان محاسن مكر النساء، وقد استغل المؤلف هاتين الحكايتين استغلالاً ممتازاً، روى من خلالهما بعض آرائه وأفكاره عن الحرية والمأزق الإنسانى والعجز البشرى فى تحقيق ما يصبو إليه الإنسان. تنتصر حكايته المسرحية على مجرد الإمتاع، وهو الهدف الأصلى للأصل العربى (ألف ليلة وليلة)، فجعل الأولى يوسف وياسمينة انتصاراً للحب الصادق المخلص؛ حيث يرى فى (الليالى) هذا النوع من القصص تزخر به، وجعل الثانية زينة النساء انتصاراً للحق والعدل، فخاطب بذلك النفس والعقل، وهى الإضافة التى أضافها المؤلف الحديث إلى جانب المتعة، مع الاحتفاظ بالروح الشاعرية المتسمة بطابعها الأسطورى التى تسود جو الحكايتين كما صيغتا فى (الليالى)، وعند الجاحظ فى (المحاسن والأضداد):**

«(...) رغم التصرف الواسع الذى أبحته لنفسى فى إنشاء الحكايتين الجديدتين فإنى أؤكد تأثرى النفسى والذهنى بالقصتين الأصليتين، وما قد يجده القارئ من شبه فى الجو والمزاج بينهما، وبين مسرحيتى، إنما هو دينى لأدبنا القومى العريق - يؤكد ألفريد فرج - وما قد يجده من اختلاف إنما أعزوه لأسلوبى فى محاولة تطويع هذا التراث الأدبى العظيم لشكل المسرحية الحديث، وملائمته لمزاجنا ولروح الفكاهة العصرية. ومهما كان الرأى فى أسلوبى لإعادة صياغة قصتين عظيمتين صياغة حديثة فإنى أؤكد صدق محاولتى للاحتفاظ بما تميزت به ألف ليلة وليلة من مزاج خيالى حالم، ومن غنى وبذخ روحى. وللاحتفاظ بما تميز به الجاحظ من فطنة بليغة، وذكاء خارق، وتركيب هندسى بديع، وروح فكاهة عالية[٣٩].

وعلى الرغم من أن الحكاية الأولى: يوسف وياسمينة هى مثيلة لقصص متناثرة فى (ألف ليلة وليلة)، وهى تنتصر للحب فى النهاية ونطلق عليها تصنيفاً قصص الحب مثل: حكاية على شار مع زمردة الجارية وحكاية الوزيرين التى فيها ذكر أنيس[٤٠] الجليس[٤١] وغيرهما؛ فإننا نرى الأبطال يتصارعون من أجل نصرة حبهم الخالد ويقفون بالمرصاد ضد الظروف غير المواتية والمشاكل المحيطة بهم، صراعاً درامياً متأججاً. ويلعب أبو الفضول - المزين فى القصة الأصلية - دوراً أساسياً فى ربط أحداث المسرحيتين التى تدوران فى فلكه؛ وتتأزم العقدة؛ وتنفرج على يديه فى نهاية الأمر. يقول ألفريد فرج:

(٣٨) ألف ليلة وليلة، مزين بغداد، ص ١٨٧، الجزء الأول، مطبعة الهلال بالفجالة، مصر، ١٩٠١.

(٣٩) ألفريد فرج: مسرحية **حلاق بغداد** دراسة بقلمه، دار النهضة العربية القاهرة، دون تاريخ، ص ١٦٩.

(٤٠) **ألف ليلة وليلة**، حكاية على شار مع زمرد الجارية، الجزء الثالث، مطبعة الهلال بالفجالة بمصر، ١٩٠١، من ص ٦٠.

(٤١) **ألف ليلة وليلة**، المصدر نفسه، الجزء الثانى، من ص ١٩٥.

«كما أنى أدين بأى غنى أو خصوبة فى شخصية (أبو الفضول) لمؤلف ألف ليلة وليلة العبقرى المجهول. وإن كان فى رسمها من قوة فمرجعها أن صورتها فى ألف ليلة وليلة فرضت قوتها علىَّ!»(٤٢).

(٤٢) ألفريد فرج: حلاق بغداد، دار النهضة العربية، دون تاريخ، ص ١٨٠.

مسرح الشخصية

تمكن فرج بشكل موفق من الوصول إلى ما لم ينجح فيه حتى النهاية مؤلفون مسرحيون معاصرون مثله فى تحقيق مسرح يعتمد على بناء الشخصية؛ ويستند فى أطروحته على النضج الفنى القائم على بنية سيكولوجية متينة. ورغم محاولاته الدائبة بداية من (سقوط فرعون) فى اعتماده على التاريخ ومحاولة فهمه؛ إلا أنه فى (حلاق بغداد) يستطيع مؤلفنا **المسرحى المبدع رسم الملامح الدرامية لشخصية (أبو الفضول) ويستقى مصادرها من الأصول التراثية وتقف شامخة القامة كملمح تأسيسى فى مسرحنا العربى المعاصر** - فـ أبو الفضول - فى ظنى - امتداد واع واستمرار فنى متكامل لشخصية بقبق الكسلان بما يسهم فى تشييد الصرح القوى لمسرح الشخصية العربى المشيد على التراث الشعبى. صحيح أن المؤلف المعاصر استلهم شخصية أبو الفضول من (الليالى)، إلا أنه أعاد خلقها ووهبها فضيلة الفضول أى البحث عن المعرفة حتى الموت، وهو الطبع الذى لا يهدأ حتى يعرف، مهما كلفت المعرفة صاحبها من عناء وألحقت به من أذى وضرر، مما يكسب هذه الشخصية الخالية الكثير من الصفات والسمات الإنسانية. فأبو الفضول موجود فى مجتمعنا كما كان موجوداً فى المجتمع القديم - مجتمع (ألف ليلة وليلة) الشعبى، وسيظل باقياً فى مجتمعاتنا البشرية، لأن شخصيته وطباعه بشرية، إنسانية، لا تقف عند حدود الزمان والمكان، بل تجاوزهما، وبذلك لا تغدو شخصية أبو الفضول شخصية إنسانية فحسب، بل واقعية عصرية كذلك. وفى حالة احتواء الشخصية هذه المعطيات، يصبح فى الإمكان صياغتها صياغة درامية عصرية.

فالضحك من شخصية أبى الفضول الهزلية فى (حلاق بغداد) يصبح بلا جدوى، وضربا من الهراء؛ إذا ما لم تكن الشخصية نموذجا مدروسا لشخصية مثيلة فى عصرنا. والسر فى تعلق الجمهور المتلقى بـ أبو الفضول وارتباطه به يكمن فى إيجابية الشخصية إزاء القضايا الاجتماعية ذات السمة الإنسانية التى لها ظل عصرى، وفى مدى استجابتها للأطروحات العصرية وللقضايا الإنسانية العامة واليومية التى تجابه الجماهير وتعترض حياتها كل يوم.



مسألة اللغة فى المسرحية

نلاحظ أن المؤلف المعاصر لم يستخدم اللغة الفصحى الكلاسيكية، كما أنه لم يستخدم كذلك اللهجة الدارجة المصرية، إنه حتى لم يزاوج بينهما. وإنما آثر أن يقف فى موضع ما من الأرض المشتركة تجمع بين الحالتين:

«(...) وقد حافظت تماماً على صحة التراكيب العربية والقاموس الفصيح فيما عدا بضعة كلمات قليلة - يؤكد ألفريد فرج - ولكننى مع ذلك استخدمت ما عن لى من تجاوزات الفصحى الكثيرة، وبخاصة ما كان ينسجم منها، مع الأسلوب الذى تميل إليه الصياغة فى اللهجة العامية»(٤٣).

(٤٣) المصدر نفسه، ص ١٧٠.

ويذكر ألفريد فرج فى ملاحظاته أسلوب الأداء الذى تخيره للممثل فى أثناء تأديته دوره:

«(...) اخترت هذا الأسلوب لحوار مسرحيتى بحيث أتيح للممثل أن يسكن أواخر الكلمات، فيخيل لنا أنه يتحدث بلغة العامة الطبيعية، أو أن يشكل أواخر الكلمات فيحتفظ بمقومات وجرس الفصحى ما يشاء. وقد قصدت بذلك إلى أن أدع للممثل حرية التعبير بالنبرة الفصحى أو بالنبرة العامية حسبما تقتضيه المواقف المسرحية أو طبيعة شخصيته؛ مع توصيتى له أن يراعى الانسجام والنعومة فيما يراه من انتقالات بين هذا وذاك»(٤٤).

(٤٤) المصدر نفسه، ص ١٧١.

ومع ذلك، فليس الأسلوب الذى اختاره ألفريد فرج لحوار المسرحية - كما يقول - هو الأسلوب الذى يراه أفضل للمسرح بوجه عام، وإنما هو الأسلوب الذى يراه أفضل لهذه المسرحية بالذات.

أما عن طبيعة البيئة وشكلها، تلك التى تدور فيها أحداث مسرحيته وتحيا فيها اللغة، فيقول المؤلف:

«(...) إننى قد صورت بيئة عربية، وأعرف أن مصمم الديكور والملابس، كما أن المخرج والممثل، سيستخدمون الوحدات التشكيلية، والزخارف، والمؤثرات العربية المختلفة، إطارًا لهذا البيئة. فلا مفر لى من استخدام اللغة التى تنسجم مع كل هذه المؤثرات العربية وهى الفصحى!»(٤٥).

(٤٥) المصدر نفسه، ص ١٧١.

ولأن طبيعة المسرحية تفسح مجالاً لكل هؤلاء الفنانين لتطويع مؤثراتهم العربية للأسلوب العصرى ولأسلوب الحواديت الشعبية، فقد هيأ فرج لهم الحوار الذى يسهل تطويعه على هذا المنوال:

«(...) إن لغة المسرحية هى الفصحى وإن اقتبست اللهجة العامية ما لا يخرج عن تجاوزات الفصحى السمحة - بشكل عام. وهى اللغة التى أراها تستلهم وتنسجم مع أسلوب الملاحم والقصص الشعبية القديمة، وتوافق مزاج عصرنا هذا!»(٤٦).

(٤٦) المصدر نفسه، ص ١٧١، ١٧٢.

فن الفانتازيا

يذكر ألفريد فرج فى إرشاداته المسرحية للحكاية الأولى (يوسف وياسمينة) أن زمن المسرحية هو القرن الخامس أو السادس الهجرى أو ما يشاء القارئ والمتفرج من تصور وتحديد:

«(...) فإن هذه المسرحية لا أصل لها فى التاريخ، ولا تلتزم بتحقيق التاريخ. وإنما هى تستلهم الجو التاريخى، كإطار لما يدور فيها من حوادث خيالية، ومواقف تجترئ على المعقول والمألوف، وتجرى على نسق ما تجرى عليه الحوادث الخيالية، بما فيها من أحلام وتهاويم براقة، وحلاوة سرد،

وتجاوز للمعقول، وبساطة فى البناء، تجدها فى روح ألف ليلة وليلة، وفى فكاهات الجاحظ ونقداته و(كاريكاتيره) الشعبى.(٤٧).

(٤٧) المصدر نفسه، ص ١٧٢.

ومن بين هذه المقومات كلها يضرب ألفريد فرج مثلاً بما عمد إليه من تسمية الحلاق بصفته (أبو الفضول)، وتسمية زينة النساء وياسمينة على المنوال نفسه، وتقديم الخليفة والوزير والقاضى بوظائفهم لا بأسمائهم، ذلك للإيحاء بأنهم جميعًا شخصيات خيالية فانتازية مما يصنعه الخيال الشعبى. وقد عمد ألفريد فرج فوق ذلك للحفاظ على الصورة الغالبة فى الحكايات الشعبية، لما قدمت من شخصيات، كالخليفة العادل السمح ذى الروح الطروب، والوزير الصارم الذكى المستبد، والموظف الوصولى، والتاجر البخيل. وعلاقة العشق المثيرة للأحلام والأحزان. وابن الشعب الحاذق طيب القلب.

ويؤكد ألفريد فرج أنه يحاول بهذه المسرحية أن يستلهم ويستجلب صور المسرح العربى القديمة والمتوارثة، التى لا تزال تحيا بيننا، وتلعب دورا فى الفنون التمثيلية الشعبية:

«(...) هذه صورة متواترة فى صندوق الدنيا، وخيال الظل، والأراجوز، والحواديت كما فى ألف ليلة وليلة، قوية بعراقتها وبساطتها، وبجمال الخيال فيها، نسجت على منوالها حكاياتى (المسرحية)، وأعتبرها بذلك أقرب لأسلوب الفانتازيا الشاعرى الخيالى منها لأىّ شىء آخر(٤٨).

(٤٨) المصدر نفسه، ص ١٧٣.

لقد أفاد العرب والأوروبيون على السواء من (ألف ليلة وليلة) باعتبارها نبعاً ومصدراً للإلهام، فهى وسيط من الوسائط الدرامية الهائلة التى بمقدورها أنْ تسهم بشكل فعال فى استرجاع المتفرج/ المتلقى لمسرحه، وذلك بالإفادة من ثيماتها وأفكارها ومنح ما فيها من موضوعات شعبية سمة المعاصرة وهبة التواصل. ولعل فى الأعمال المسرحية المعاصرة بداية بأبى خليل القبانى ومارون النقاش، مروراً بتوفيق الحكيم وعلى أحمد باكثير وعزيز أباظة، وصولا لـ ألفريد فرج وغيرهم من الكتاب المسرحيين العرب قدامى ومعاصرين.. أولئك الذين أفادوا من (الليالى)، ما يدل على أثر هذا العمل الأدبى الشعبى فى تشكيل بنيات أعمالهم الدرامية.

من هنا تقف (ألف ليلة وليلة) بجوار السير والملاحم الشعبية رافداً تأسيساً فنيًا مهمًا، يسهم فى إيجاد حلول فنية تخلصنا من حالة الركود التى أصابت مسرحنا العربى المعاصر.



عين الخش

د. شوقى عبدالقوى عثمان حبيب

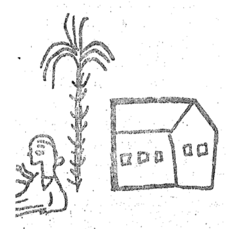
تمثل عيون الماء داعى الاستقرار الرئيسى فى الصحراء وبالتالى نشأة الحياة وما يتبعها من اكتساب قيم وثقافة وحياة توجدها تلك المياه، وعين الماء فى الصحراء هى نيل تلك البيداء القاحلة، ولولا تلك العيون لاستمرت الصحراء مجهولة المعالم لفترة طويلة. وقد كان لتلك العيون أثر حاسم فى نشأة الحياة فى الصحراء الغربية.

ولنتتبع عيناً تدفقت فجأة ، فانتقلت إليها مبانى قرية باريس وأحاطت بها إحاطة الأم بوليدها، والسوار بالمعصم، ثم جفت فهجرها الناس وأصبحت ذكرى فى وجدانهم وابتعدت عنها المساكن تاركة العين تحكى ذكرياتها متشوقة إلى عز تليد ضاع، متشوقة إلى جموع العرسان يستحمون بها قبل ولوجهم إلى ليلة العمر. أين تلك الزغاريد التى كانت تنطلق حول العين؟ أين مواكب القناديل المحيط بالعروس؟

أين ملاعب الأطفال؟ أين سهر الليالى فى رمضان، كل هذا وغيره كثير، ذهب وتحول إلى أسطر أحكيها الآن، فهل هناك قارىء يقرأ. كيف كنت ملء السمع والبصر، وكيف أصبحت مجرد حكاية تحكى، سيذوبها الزمان، وتطولها يد النسيان؟

فإليكم حكايتى: أنا عين الخش أكبر عيون باريس، تلك الواحة التى تقع فى جنوب الصحراء الغربية محاذية لإدفو على شاطىء النيل، ويقع بالقرب منها أكبر المعابد الرومانية بالصحراء معبد مدينة دوش، مما يدل على عظم الحياة التى كانت تموج بها المنطقة فى عصور خلت.

استرعى انتباهى فى أحد أيام رمضان عام ١٩٩٢ وكنت أجلس أمام منزل الأستاذ عباس وهبه هديل، الذى يقع على طريق درب الأربعين بباريس ومعى بعض الرواة نتجاذب أطراف الحديث، وجاء به عرضاً أنهم كانوا يفوزون ببطولة السباحة التى كانت تقام بين المحافظات أو بين مراكز الشباب.



مر هذا الكلام مرور الكرام على مسامعى فلم يسترع انتباهى، حتى عدت إلى القاهرة. قفز الحديث مرة أخرى إلى عقلى، فتساءلت كيف يفوزون بالسباحة وهم أبناء الصحراء، وأين تعلموا العوم؟ وأصبح هذا خاطراً ملحًا على، فعدت مرة أخرى إلى باريس، وعرفت أين تعلموا العوم.

أحكى الحكاية اللى سمعتها من أجدادنا ومن أبويا وجدتى كان عمرها يزيد عن ١٣٠ سنة «كان ساكن البلد دى ناس اسمهم الحصينية إلى همًا جم بعد الرومان والعين دى كانت عبارة عن شونة بيحبسوا فيها البهايم، وصبحوا الصبح كان عندهم ديك فروج وقعد الديك يربش (ينبش) فى الأرض برجله، لقى طين وفى الصبح راحوا يشيلوا الطين عشان ما يهدش الحيطان، وفى الليل طلعت العين وضربت فى حوائط البيوت وطلعت ميه كتير؛ ومقدرتش الناس تحوش الميه فغرقت البيوت القليلة اللى حواليها، وتجمعت الناس وعملت تحويطة عشان يحوشوا الميه وعملوا جسور واستمر العمل ثلاثة أشهر وبعد عمل الجسور ومحاصرة العين استقر الرأى على تقسيم العين على عائلات القرية فعمل لها ستة مقاسم(١) على عدد عائلات البلد، ومقسم سابع خاص بالبلد كلها لكى يروى النخيل الخاص بالبلد، وتم عمل فرق (قناة) نخل مستقل لكى يروى لأن أرض المحاصيل بعيدة عن أرض النخيل.

أما عن كيفية تقسيم الماء، فقد قام نجار القرية بعمل المقسم وهو عبارة عن قطعة خشبية مستطيلة بها سبع فتحات متساوية وتوضع تلك الخشبة على خط أفقى واحد ومستو حتى لا تكون هناك فتحة منخفضة عن الأخرى فتسحب مياهاً أقل. وكان يزرع على العين الذرة والقمح والشعير. لم تكن المياه تقسم عند خروجها من العين مباشرة، بل كانت تترك لتندفع مسافة ثم تقسم، وذلك لاستحالة تقسيمها عند خروجها من العين لقوة اندفاعها وقد أدى ذلك إلى نشأة مكان متسع تبلغ مساحته حوالى نصف فدان (٢٠٠٠ متر) امتلأ بالماء وأصبح كالبحيرة.

وكانت عين الخش من عيون عدة تنتشر فى مساحة صغيرة، ولكن كانت هناك عين أكبر حجماً تندفع منها مياه غزيرة فأطلق عليها الباريسيون الفتحة المجنونة(٢).

ويتم توزيع دورة الرى على أساس القرابة، إذ تروى كل جماعة قرابية معًا فمثلاً أولاد منصور معًا، وأولاد عيسى معاً والخطابية وهكذا... ويقوم بتوزيع دورة الرى كبير القرية ويعتمد على القرعة لتحديد دور كل جماعة فى دورة الرى، وتحديد الجماعة التى سوف تبدأ وترتيب كل جماعة فى دورة الرى.

ولكل جماعة من الجماعات كبير (حسيب العين)(٣) يقوم بتنظيم مواعيد الوجبات (الرى) داخل جماعته فيوزع مقدار الوجبات كل حسب ملكيته من المياه وتحديد من الذى يبدأ ومن الذى يليه كما يقوم بتنظيم التناوب بينهم فى وجبات الليل ووجبات النهار حتى تتاح لكل واحد فرصة العمل فى أراضيه الأخرى المتفرقة بين الآبار(٤). قسمت المياه على ٤٥ وجبة كل وجبة ١٢ ساعة والساعة ١٢ قيراط و «اللى يأخذ من الميه لابد وأن يكون من أهل البلد لكن لو واحد بره البلد ميخصصهوش من الوجبة دى حاجة» ويتقال «اللى مالوش فى الخش يبقى مش من البلد اللى محضرش الخش يبقى مش من أسياد البلد»(٥).

(١) **المقسم** : مخرج المياه من الحوض.

(٢) عبد المنعم عبدالرحمن، باريس، ش ٣، ١، باريس، ١٩٩٥.

(٣) **حسيب العين** : هو الذى يقوم بحساب دورة الرى وتحديد مواعيد بدء وانتهاء دور كل جماعة فى الرى ويخصص له مقدار من المياه نظير قيامه بهذا العمل. عليّة حسين «دكتورة»، **الواحات الخارجة دراسة فى التنمية والتغير الاجتماعى فى المجتمعات المستحدثة**، مصر، ١٩٧٥، ص ٢١٣.

(٤) المرجع السابق، ص ٢١١ - ٢١٣.

(٥) عبد المنعم أحمد عبدالرحمن، ٦٣ سنة، باريس، تسجيلات ١٩٩٥، الجامع: شوقى عبدالقوى عثمان حبيب.

كما سبق القول كانت مياه العين غزيرة مما أدى إلى ترك مكان فسيح قبل أن تصل إلى المقاسم لأنه كان من الاستحالة تقسيم المياه مباشرة. وعملت جسور حول هذا المكان حتى لا تسيح الماء وأصبح المكان أشبه بحمام السباحة وكان عمق الماء يصل فى بعض المناطق إلى مسافة حوالى عشر قامات (١٧,٥ متر)، وكان هذا المكان أو هذه البحيرة هى الإجابة الأولى على تساؤلى، وكان طبيعى أن يتفرع عن هذه الإجابة تساؤلات أخرى كثيرة. حيث أصبحت أكثر شغفاً بمعرفة شكل الحياة حول العين ودور هذه العين فى حياة باريس والمأثور الدائر حولها، فهى القلب وماؤها الدم، هى الحياة.

بتفجر العين، بدأ الباريسيون فى بناء مساكنهم حولها، تاركين مساكنهم الأولى تدريجياً عند عين الدار حيث ابتدأ ماؤها فى الجفاف وكانت المنطقة مكاناً مثالياً للبناء فالعين تفجرت فى منخفض وحولها من الشمال مكان مرتفع يصلح للسكنى، حتى يسمح بالدفاع وتحصين القرية ضد غارات المعتدين من الجلاية والدراويش.

ولكن كما ذاقت عين الدار الهجران شربت عين الخش من الكأس نفسه، فعندما بدأت مياه عين الخش تقل فى سبعينيات القرن العشرين، ابتدأ الأهالى فى ترك مساكنهم وبناء مساكن جديدة بعيدة إلى حد ما عن العين، وعندما جفت تماماً كان أهل باريس قد تركوها إلى أماكنهم الحالية.



وتصبح مبانى باريس القديمة حول عين الخش باقية أو آيلة إلى السقوط نتيجة لاتخاذها مكاناً لتربية الماعز والطيور، حيث يذهب النساء لمراعاة تلك الطيور والغنم دون صيانة لتلك المبانى، التى بقيت شاهدة على عصر جميل عاشته القرية وناسها الذين يبكون عينهم الجافة متحسرين على أيام جميلة عاشوها على ضفاف عين الخش فإلى تلك الأيام. كأى مكان فى مصر أينما توجد المياه يوجد من يلعب فيها ومن يتعلم العوم؛ منهم الصغار ومنهم الكبار فإذا وجد هذا الماء فى الصحراء فلابد وأن تكون معايشته أكثر، والالتصاق به أكبر وهذا هو الحادث فى عين الخش.

فكنا واحنا صغيرين نتلم مع بعض برضه جمب العين كان فيها بلح وميه حلوه وكنا نطلع فوق النخلة ونطب فى المياه اللى بيعوم كويس يطب فى المياه برأسه واللى مش قوى يطب برجليه، الأولى كان بيتشقلب وهو بينط وكان هناك ذكر نخل اسمه ذكر عيسى وكان أحسن نخله تنط من عليها لأنه كان متنى ومريح فى النط[٦] ولازالت هذه النخلة موجودة إلى الآن.

(٦) منير عطية الله، باريس، مدرس لغة إنجليزية، ٣٢ سنة، ش ٢,٢، ١٩٩٥، الجامع: شوقى عبدالقوى عثمان حبيب.

كانت أجمل أيام الاستحمام هى أيام رمضان خاصة عندما يأتى فى الصيف حيث كان أهل باريس يمكثون فى الماء لفترات طويلة حتى يتغلبون على حر الصحراء وعطش الصيام وتلاقى البلد كلها مكوعة حوالين العين فى الظل، فبين الظل وبين الماء كنا نقضى أيام رمضان.

وفى العيدين، كان الجميع من الذكور يذهبون للسباحة فى منتصف فجر يوم العيد ثم يذهبون إلى الجامع لصلاة العيد.

ونتيجة لذلك كان البنات والنساء يذهبن لملء جرارهن طوال يوم الوقفة وذلك قبل ذهاب الرجال والأطفال للسباحة لأن مياه العين ستتعكر ويصبح بها كثير من الطين[٧].

(٧) عبد المنعم عبد الرحمن، باريس، ١٩٩٥.

وفى يوم الجلسة (ليلة الحنة) قبل الدخلة كان أصحاب العريس يصحبونه إلى عين الخش لكى يستحموا بها ومعهم العريس حيث يقرصونه فى ركبته وكوعه وهم فى الماء أملاً فى اللحاق به. وتوجد أمثلة تدلل على المفهوم الكامن وراء هذا القرص مثل «اقرصه فى كوعه تحصله فى سبوعه، اقرصه فى ركبته تحصله فى جمعته» ويعودون بعد الاستحمام إلى منزل العريس[٨].

وتتضح فرحة الناس بتلك البحيرة الصغيرة من أنهم حتى فى أيام الشتاء كانوا يعومون فى مياهها وللتغلب على البرد الذى يشعرون به يحضرون جريد النخيل ويشعلون به النار ويأتون بطنون البلح[٩] ويقفون أمام النار آكلين من البلح ومن فرحة العوم كان بيجى ميعاد الأكل نروح نأكل[١٠].

ولم أكن عيناً هادئة دوماً فكثيراً ما كانت جسورى تنقطع نتيجة اندفاع المياه وتزايدها أو نتيجة ضرب أذرع الفتية القوية فى المياه - انقطاع المياه هذا أحياناً ما يكون جارفاً وأحياناً هادئاً، لذلك غالباً ما كان يأتى صاحب نوبة الرى أو الوجبة ويلم ملابس الأطفال ويلقيها فى مياهى أما الصبية فكانوا يلجأون إلى تخبئة ملابسهم فى النخيل تحت الفسائل الصغيرة، حيث «يدوسوها فلا يعرف حتى العفريت مكانها»؛ ولكن ماذا يحدث عندما تنقطع الجسور؟ يحدث ما كان يحدث فى جميع أنحاء مصر عندما يفيض النيل وتنقطع جسوره، فيلف منادٍ فى القرية منادياً على أهلها لكى يتعاونوا فى منع خطر المياه وسد الجسور، لأنه من المعروف أن المياه إذا اندفعت خارج الجسور، أتلفت الزراعات التى تطولها. لذلك يتسابق أهل القرية لإقامة الجسور وسد ما تقطع منها درءاً لخطر المياه ودفاعاً عن سبل حياتهم.

وكان المنادى ينادى قائلاً «يا أولاد الحلال عين الخش انقطعت كل واحد يأخذ طوريته وقفته وينزل على عين الخش عشان نسدها والحاضر يعلم الغائب»، وكانت أجرة المنادى عبارة عن ما يعطيه الأهالى من القمح سنوياً حيث كان الأهالى يعطونه ميشة أو أكثر حسب المقدرة. ولم يكن المنادى ينادى على انقطاع الجسور فقط ولكن كان يبلغ عن كل ما يخص القرية إذا فقد شئ أو أريد إبلاغ القرية بأمر ما..... إلخ.

ولخطورة انقطاع الجسور وما تسببه كان الخفر يقفون على مخارج البلد ليمنعوا أى فرد من الذهاب إلى الحقل فلابد من مشاركته فى سد الجسور، كذلك كانت النساء تشارك فى سد الجسور ، حيث كانوا يأخذون القفف ويملئونها بالأتربة ويناولونها للرجال[١١].

وفى مياه العين العذبة كان الأطفال والصبية والكبار يلعبون ألعاباً كثيرة ويسلون بها أنفسهم كما أنها كانت تخلق تنافساً يؤدى إلى تنمية مهارة السباحة، وإن كان هذا ليس فى أذهانهم. فمثلاً هناك لعبة «راحت» وهى تلعب بأن أحد أفراد المجموعة يقول راحت ويغطس وتحاول المجموعة البحث عنه وإذا عثر عليه واحد منهم خلال فترة زمنية محددة يضع يده على رأسه فيحللها الجماعة أى يحل محل اللاعب ويبدأ الغطس ، وكان هناك أيضاً مسابقات الغطس حيث كانوا يقفزون من فوق النخيل فى المياه والماهر هو الذى يخرج من المياه ويمسك بيد التر (الرملة الخشنة) أتى بها من جوار الفتحة المجنونة حيث إنه كان أعمق مكان والماهر من يغطس ويلف جسمه أثناء الغطس ضارباً برجله من يقف بجواره.

(٨) أم يوسف إبراهيم عبدالله، باريس، ش ١،٩ سنة ١٩٩٢.

(٩) الطنون: مفردها طن، تشبه القفة وتصنع من سعف الدوم ويوضع بها البلح (العجوة).

(١٠) عبدالمنعم عبد الرحمن.

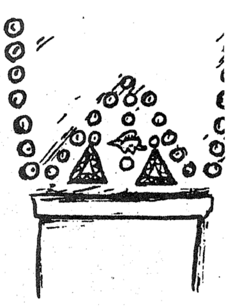
(١١) عمر عطية الله، مزارع، ٥٠ سنة، باريس، ش ٤ر٢، ١٩٩٥، الجامع: شوقى عبدالقوى عثمان حبيب.



عين الخش عام ١٩٩٥ بعد أن جفت

فتاتان تملآن الجرار

وأيضًا ونحن أطفال «كنا نلعب لعبة (برش دقيق) وكنا نلعبها فى المساء حيث يمسك كل طفل يد الآخر مكونين دائرة وتبدأ فى اللف ونحن نغنى برش دقيق طروحنى ويوم العيد روحنى ، ويستمرون فى اللف ويقع الأطفال لشعورهم بالدوخان ومن يقع يخرج ومن يبقى إلى آخر اللعبة يكون هو الفائز.



أما فى النهار فكنا نلعب اللعبة نفسها ولكن بتسمية أخرى وهى «يا أبو خبيب ارقص ارقص» أبو خبيب نوع من الصقور ومعروف أن الصقر فى مكانه ثابتًا فى الهواء وهو يهز أجنحته أم الأغنية فتقول «يا أبو خبيب أرقص أرقص يوم العيد أعملك قرص واحط لك فوقه خص والخص عاوز خشبه والخشبه عند النجار والنجار عايز مسمار والمسمار عند الحداد.. والحداد عايز بيضة... والبيضة عند الفرخة... والفرخة عايزة قمحة... والقمحة عند التاجر.. والتاجر عايز فلوس... والفلوس عند الصايغ.. والصايغ اسمه بطرس.

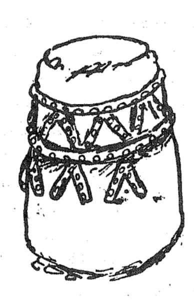
ومن الألعاب التى كانت تلعب أيضًا لعبة «يالله نتكالب» وهى تلعب بكعوب البوص، فمن المعروف أن البوص (الغاب) له رأس وهى جذره فكان يعمل حز بعد الرأس ويأتى طفلان كل طفل ممسك ببوصته ويشبك رأسها فى رأس غابة زميله ويتجاذب كل طفل بوصة الآخر ومن يكسر بوصة الآخر يكون هو الفائز ويستمر اللعب بين الأطفال حتى يبقى الفائز الكبير. وقبل بدء اللعب لكن الأطفال يلتفون حول اللاعبين ويقولون «كل دشيشة ـ كل حميضة ـ كل دشيشة ـ كل حميضة» وكعب البوص الذى هو الجذر كانوا يسمونه كلب.

وغير هذا كثير من الألعاب التى كانت تلعب فى مياهى، أنا عين الخش أو على شطآنى حيث كان جل وقت أهل قريتى باريس يقضون وقت فراغهم عندى، هربًا من حر قائظ والتماساً لنسمة رقيقة وظلالاً وارفةً حيث ينامون أيضاً.

لم أكن فقط ملعباً لصغارهم ولكبارهم بل كنت أيضاً وراء أغلب زيجات القرية فقد كنت السبب الرئيسى فى تلك الزيجات وربما تتساءلون ـ كيف؟!!

كانت العين هى مصدر المياه الوحيد والقريب للقرية وكان لابد من أخذ مياهها إلى المنازل فكانت النساء والبنات الصغار يذهبن لملء الجرار بالماء للاستعمال فى البيوت واضعات على اكتافهن شيلان من الحرير الأحمر. قاطعات مسافات أطول داخل حقول النخيل للوصول إلى مياه العين فهن يعرفن أن هناك أعين تترقبهن ويوجد فى الطريق ملفات عند الجامع وعند العلوة القبلية حيث تختفى عن النظر للحظات، فكان الأولاد ينتظرون فى تلك المنعطفات ويتجاذبن أطراف الحديث الذى لا يستغرق سوى لحظات كل يعرف من فتاته من هو أبوها ويتفق معها على الزواج، ولا يحدث ذلك فى التو واللحظة ـ ولابد أن أؤكد على أن كل هذه المغازلات كانت تتم فى حدود الأدب حيث لا تتعدى حدود الكلام ـ ولكن من الطبيعى أن هناك قبل ذلك مغازلات ومحاورات، وجدير بالذكر أنه إذا مر أحد الرجال وشاهد ذلك فكان يبادر بطرد الولد الذى لا يتعدى عمره خمسة عشر عاماً على الأكثر طالباً منه الابتعاد ويمتثل الصبى للأمر مرجئاً الأمر إلى غد أو عند مرواحها حيث يكون الكبير قد ابتعد.

ويشاء حظى ـ أنا عين الخشن ـ أن يسكن كثير من العرسان بجوارى فها أنا قد شاهدت أولى خطوات الحب عندما يحضر العريس ليقيم فى غرفة فى بيت حماه لمدة عام قبل أن



وكما كان لماء عين الخش ألعابه التى يستمتع بها الكبار والصغار كان لشواطىء العين نصيب كبير من تلك الألعاب، وأيضًا من جلسات السمار الذين كانوا يجلسون فى الليالى خاصة القمرية يتسامرون بالأخبار والحواديت.

ولعبة الحببوكا (هدف الملوك) كانت تلعب بفردين فكانت تجهز قطعة من الطين حوالى ٢ ك من الطين الزيد المستخرج من العين وينطط مثل رغيف العيش ولابد أن يكون عدد الثقوب أربعة ومن يبدأ اللعب يرفع الطينة إلى أعلى ثم يقذف بها على الأرض على جانبها الآخر، فإذا خرجت فقاقيع من جميع الثقوب يلعب مرة أخرى وتزيد الثقوب إلى خمسة ثم إلى ستة وذلك حتى يصل اللاعب إلى عشرة ثقوب فيفوز اللاعب بهدف الملوك وهو فوز معنوى ويبدأ اللعب مرة أخرى، وربما مع زميل آخر أما إذا لم تخرج فقاقيع فى مرة من المرات يبدأ الزميل الآخر فى اللعب وهكذا. وعندما يبدأ اللاعب الأول مرة أخرى يبدأ من جديد بأربعة ثقوب.

وأيضًا لعبة طاب السيجة وترسم السيجة على الأرض وهى عبارة عن مربع به فى النصف الواحد سبع عيون أو تسع أو إحدى عشر عينًا لابد أن يكون العدد فردياً، وطريقة تكوين الفريقين هى الاختيار حيث يختار لكل فريق قائد، ويسمى الروس ويختار القائد اسم شىء له وليكن السيف، ويختار قائد الفريق الآخر اسماً آخر وليكن البرتقال ويأتى الأطفال ويقولون لمن سينضمون للبرتقال أم للسيف دون أن يعرفوا من هو السيف ومن هو البرتقال وكل من يختار اسماً يقف فى ناحية ثم يحضر قائد كل فريق ويقف مع مجموعته.

يجلس الأطفال أمام السيجة كل فريق فى جانب ويحضرون أربع قطع من الجريد طول القطعة الواحدة حوالى شبر أو أطول قليلاً شقت من إحدى جوانبها بسكين لكى يكون لها جانب أبيض اللون هو عبارة عن اللحاء الداخلى للجريدة والجانب الآخر أخضر ويمسك أحد أفراد الفريق بالجريد ويقذفه إلى أعلى فإذا نزلت ثلاث جريدات على الوجه الأخضر وواحدة بيضاء يبقى طاب وهنا يقول الأطفال (عوص) وينقل كلب السيجة (عبارة عن قطعة من الشقف أو الحجر) فى عين ويلعب فرد آخر من الفريق يخطئون فيقولون (ماصرمش) ويبدأ الفريق الثانى اللعب حتى يستولى فريق على السيجة فيقوم المتفرجون بعمل كوم كبير من الرمل والطوب ويرشقون فيه أفرع الليمون وجريد النخيل ويغنون:

البرمة الزرقاء .... خمسة أرطال

اللى يوزنها .... تيجى قنطار.

وهم يدقون بالكف ويشجعون الفريق الفائز(١٢).

(١٢) زايد ثابت دبكة، ش ٣ و ٢، باريس، ١٩٩٥.

ومن الألعاب التى كانت تلعب على شواطىء الخش لعبة (حريعر) وكانت تلعب بأن يرسم مربع على الأرض به عيون، ويمكن أن تشارك الأمهات فى هذه اللعبة أو يلعبها الأطفال بمفردهم، حيث يغمى أحد الأطفال وتبدأ إحدى السيدات أو الأطفال فى الغناء: حادرجى بادرجى طلعت الجبل انادى وأقول يا أولادى وأولاده فى الطاقة والخرس أبو علاقة (يلبس فى الأذن) والكابة دى وتقرص الطفل ويفتح الطفل عينه وتسأله فى أى عين قرصتك.

ينتقل إلى مسكنه المستقل وذلك لكى تحدث الألفة بينه وبين أهل زوجته وأيضًا لتكون الزوجة فى رعاية أهلها فى مستهل حياتها.

إن من أجمل الأشياء هى مشاهدة غرفة العريس وهى تجهز وتزين حوائطها بالشفعات ويقوم العريس بهذه العملية بيده، فيحضر المغرة الحمراء من الجبل ويذيبها فى وعاء وكذلك جير أبيض ويذيبه أيضًا مع وضع الملح عليه ، ويرسم الشفعات على الحوائط بقطعة قماش قديمة بدلاً من الفرشاة التى لم تكن قد عرفت بعد. الشفعة عبارة عن أربع أو خمس نقط وفوقهم نقط أقل منهم بواحدة وفوقهم أقل بواحدة إلى أن تصل إلى نقطة واحدة وهذه تكون على شكل مثلث ويعمل بالمغرة الحمراء وواحدة بالجير وبالألوان المتاحة أمامه ويرسم أيضاً سعف نخيل وجمل وقمح وغير ذلك مما يستطيع رسمه هو وزملاؤه الذين يساعدونه حتى تصبح الغرفة كأنها متحف فنان.

ولم أكن مكاناً للاستحمام واللعب أو لتوثيق عرى المحبة، بل أيضاً كانت كثير من النساء والفتيات يجلسن بين النخيل، لكى يصنعن من سعفه وسعف الدوم كثيراً من المنتجات مثل الجراوى ومفردها جروه وهى عبارة عن قفة صغيرة من الخوص ولها غطاء يخيط بحبال من الليف وتصنعها النساء باستخدام خمس خوصات تجدلهم أو سبع خوصات وتسمى خمساوية أو سبعاوية أو تسع خوصات وتسمى تسعاوية وتستخدم الجروة فى حفظ العيش والكعك حيث تعلق فى سقف الغرفة، وأيضًا تستخدم فى عمليات المقايضة بأى سلعة أخرى.

كما يصنع بالطريقة السابقة نفسها وإن كان مختلفاً عنها فى الشكل من السعف نفسه البرش الذى يوضع تحت الغربال حين نخل الدقيق لكى ينزل فيه، كما يصنع أيضًا كما سبق البرشة التى تجلس عليها العروس ليلة زفافها وبرشة العروس ليس لها حواف كبرش الدقيق.

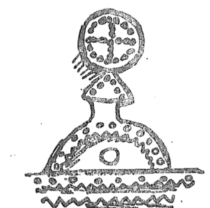
كذلك تصنع العلاجة من المواد نفسها وتشبه القفة الصغيرة وتستخدم لحمل أى شىء كالقمح والعيش. كما يصنعون الشمسية وهى تشبه القبعة لكى تحمى الرأس من وهج الشمس.

أما جريد النخيل، فكان يستعمل فى عمل السراير التى تستخدم للحماية من لدغ العقرب كما يستعمل فى صناعة الأقفاص التى تستخدم فى حمل البلح واستخدام الجريد أيضًا فى إحاطة الأراضى بعمل أسوار (زرائب) لحمايتها من الهواء وبالإضافة إلى ذلك استخدم فى تسقيف المنازل مع فلوق النخيل التى استخدمت فى صناعة أبواب المنازل.



وكانت الحبال تعمل من ليف النخيل وتستخدم فى ربط الماشية وعمل شباك لنقل المحاصيل وتسمى الشبكة «شنف» وتعمل الزنابيل (عنبيط) من الليف وذلك لنقل السماد البلدى للمزارع.

وعندما يبدأ البلح المزروع حولى والمروى بمائى فى النضج يفد تجار وادى النيل لكى يأخذوا محصول البلح؛ (ولنلاحظوا معنى كلمة الأخذ هنا أنها تعنى أنهم كانوا يشترون المحصول بأبخس الأثمان) ويبيعون ما معهم من بضائع تشتمل على عدس وفول وترمس وحلويات وسكر جلابى (سكر أقماع درجة ثانية) وبخوت عبارة عن قطعة بسكويت ملفوفة



بورقة وعليها أرقام أو بون، وصينية كبيرة عليها هدايا مرقمة بالأرقام التى بداخل البخوت ويأخذ الشخص الهدية التى عليها الرقم المطابق فى البخت الذى اشتراه.

وكانت عملية البيع تتم بالكاره، والكاره عبارة عن أربع بلحات والبخت بعشرين كاره أى بلحة وكل بخت حسب حجمه وقيمته إذا كان كبيراً زاد فى عدد الكارات.

وكان الترمس يباع والكيل عبارة عن كوب شاى صغير يسمونه كوب ياسين (كناية عن شركة ياسين التى تصنعه) وثمن الكوب ٢٥ كاره. أما الفول فيتم بيعه بالرطل ورطل الفول مقابل أربعة أرطال بلح صعيدى وهو أفخر أنواع البلح وهذا هو نفس سعر العدس.

أما القماش، فكان يباع بالقطعة وأغلبه جلاليب جاهزة للرجال والجلابية مقابل مائة رطل من البلح وكذلك ملابس النساء، وتتحدد كمية البلح حسب النوعية، وكان البيع يتم أحياناً بالنقد، وإن كان هذا نادر الحدوث.

وكان بعض التجار يحضرون أنواعاً من الأقمشة للنساء، ومراكيب وحلى ويبادلون النساء بما لديهم من مرجان وكارم وكهرمان ويأخذون أيضاً المصنوعات الخوصية كالعلاجه والجروه والشنط (صناديق خوص) كثير من هذه المبادلات كانت تتم على شاطئى، فقد كان مركز التجار الرئيسى حيث تذهب النساء إلى بيوتهن لتحضرن ما لديهن واللائى يرغبن فى بيعه وكثيراً ما كان التجار يمرون على البيوت لشراء ما يريدون لكى لا يراهم أحد لأنهم يعلمون أنهم يشترون بأبخس الأثمان وبدون مناقشة.

ولما كانت مياهى أنا عين الخش مصدراً للخير والرفاهية التى عاشها الباريسيون فقد وقر فى نفوسهم بعض المعتقدات التى تخص نفع مائى وبركتها فى حالات كثيرة منها:

(عند قطع صرار الطفل، كان يرميه أهل الطفل فى مياهى لكى يشب الطفل خفيف الحركة مثل مياهى التى كانت تندفع بسرعة وأيضاً كى يتشابه رزقه مع مياهى فمياهى وفيرة وهى مصدر للخير)، وكانت الأم تستحم هى ووليدها بمياهى لجلب الصحة والعافية لها ولوليدها.

(وإذا أرادت الأم أن تحافظ على لبن الرضيع وتكثر منه فكان عليها أن تلقى بجزء من لبنها فى مياهى لمدة ثلاثة أيام حتى يجرى اللبن فى ثديها كجريان المياه فى العين(١٣) وكان الكبار يقولون إن مياه العين زى السمنة البلدى تمرى على الجسم).

ومن الطبيعى وأنا ملء السمع والبصر أنا الزاد أنا الماد والمدد، أنا ملتقى الأحبة وملاعب الصبا فلذلك لابد وأن تطولنى معتقدات ومرويات الناس ولانتشار هذه المعتقدات أسباب منها غرق البعض فى مياهى، وخوف بعض الأهالى على أطفالهم من العوم فى مياهى، فانعكاس ضوء القمر على النخيل يخلق خيالات وغير ذلك من تهيؤات ولكن دعونى أقرأ عليكم بعض المعتقدات الدائرة حولى.

كان يقال إنه لا يغرق إلا البنات أما الصبية فلا تغرق، منها حيث شاع بأنه يوجد فى العين جنيّة إذا غرق ولد تنقذه أما إذا غرقت بنت فتأخذها وأغلب البنات اللاتى غرقن فى العين كانوا يملأن من العين، وأحياناً يكون الوعاء ثقيلاً فيأخذ البنت إلى الماء أثناء محاولتها رفعه، وإذا لم يوجد أحد بجوارها، فلا تتمكن صويحباتها إذا كان معها أحد من إنقاذها(١٤)

(١٣) عليّة حسين، مرجع سابق، ص ٦٠.

(١٤) عبدالمنعم عبدالرحمن، ش ٣، و ٢، ١٩٩٥.

ولكن الصبية عادة ما يذهبون للسباحة ويكون عددهم كثير فإذا غرق أحدهم فيتمكن الآخرون من إنقاذه.

وبذلك شاعت فكرة أن العين بها جنيّة تأخذ كل صبية هوت، كما شاعت مقولة عن وجود عفاريت فى مياهى، وقد حيكت عن هذا كثير من القصص.

وفى يوم من الأيام، غرقت واحدة اسمها غزالة وعلى حسب الاعتقاد الشائع بأن من يذهب قريباً من المكان الذى غرقت فيه «غزالة» سيطلع عفريتها له، وتصادف أن كان هناك رجل اسمه «حماد» قلبه مثل الحديد لايخاف ويعيش فى مصر، قال أنا أروح هناك فيه إيه يعنى أنا لاأخاف فقالوا «له طب خد المسمار ده دقه فى الحيط عشان تثبت الك رحت وده كان بالليل فراح وكان القمر ضارب لوره على زرب[15] فخيل له أنه قماش كبير مفرود فابتدا يخاف وابتدا يحس أنه ماشى على لحم ولكنه استمر حتى يثبت أنه غير خائف ودق المسمار فدقه فى جلبابه وفى الحيط وعندما كر راجعاً طبعاً كان هناك من يشد الجلباب وهو المسمار المدقوق فى الجلباب والحائط، فصرخ من الخوف فجريت الناس تجاهه وأخذ بعضهم الفوانيس فوجدوا أن اللحم الذى شعر بأنه يمشى عليه طين وكل ما حدث عبارة عن تخيلات[16].

(١٥) الزرب: سور من جريد.

(١٦) عبدالمنعم عبدالرحمن، ش ٣، ٢.

وحكاية أخرى سمعتها من «محمد على الطحان» رجل اسمه «محمد عبد الله» كان يروى حقله بالليل وعندما سمع صوت سيارة قادمة والأرض غير مستوية، فنادى على السائق ينبهه ولكن لم يستمع إليه وظلت السيارة تسير فى مرتفعات ومنخفضات ولما وصلت إليه أضاءت السيارة مصابيحها وكانت قوية لدرجة أنه رأى مناطق فى حقله لم ترو، فقال للسائق «ياأخى حتغرز فى الطين» ولكنها استمرت فى السير ولم تغرز فتأكد أنه عفريت فقال «الله أكبر» فدخلت السيارة فى شجرة سنط وطلعت نار قوية أضاءت لمسافات بعيدة[17].

(١٧) عبدالمنعم عبدالرحمن، نفسه.

ويروى «ثابت زايد» أنه أراد الذهاب لحقله ذات مرة فى المساء، لأخذ الركوبة (الحمار) فلم يجده فى مربطه، فقلت لنفسى أنه لابد وأن يكون قد ذهب إلى الحقل الذى يمر طريقه بعين الخش لأنه طريقى فذهبت لأبحث عنه وكانت الساعة تقترب من الثانية عشر مساءً وعندما وصلت إلى عين الخش سمعت صوتاً يتأوه (يجض) وكان معى كشاف فأنرته فلم أجد شيئًا فأطفأته فسمعت الصوت مرة ثانية، فخفت وعدت للخلف وقرأت آيه الكرسى وسرت مسرعاً ولكن الفضول دفعنى إلى التوقف متصنتاً فسمعت الصوت نفسه مرة أخرى فعرفت أنه شيطان فجريت.

وأيضاً حلت وجبة الرى الخاصة بأحد الأشخاص فى الليل فخرج ليروى حقله، ولما وصل إلى العين رأى رأساً فظن أنه أحد الأهالى يستحم فنادى عليه سائلاً إياه من أنت؟ فخرجت الرأس قليلاً من الماء وكرر السؤال فارتفعت أكثر إلى أن لامست جريد النخيل فتركها قائلاً: «اطول إن شاء الله تطول السما أنا لا أخاف وسار فى طريقة[18].

(١٨) ثابت زايد دبكة، ٣ و ٢، باريس.

ويروى آخر «أنهم سمعوا أن راجل وده عايش لغاية دلوقتى اسمه مصطفى كرار لقى أنهم كانوا عايزين يرووا الكرم (يطلق على حقل النخيل) فكان حيدير الميه بعد العشا وكان حيدير معاه واحد واتفقوا يتقابلوا عند الجامع العشا، مصطفى كرار لقى زميله قاعد عند الجامع وأخذ التورية (الفأس) منه وعدل الميه، ونزل معاه وحول الميه ومشى معاه. الراجل

قال لمصطفى أنا هروح البيت أنام وبعد نصف ساعة عاد مرة أخرى ولما لمحه مصطفى كرار فقال له اطلع هات بلح أما ناكل ويقول مصطفى أن الرجل طلع النخلة قفزة واحدة. ونادى عليه ارمى بلح، فيرمى ويسمع مصطفى وقع البلح على الأرض فيدوّر على البلح فى الأرض مفيش بلح وشويه وده نده من فوق قال يا عم مصطفى أول مانده عرف مصطفى أنه عفريت فقال الله أكبر وولعت النخلة وعيى (مرض) ثلاثة أشهر(١٩) وزمان كان يطلع نور فى ليلة الجمعة وليلة الاثنين رجل ولى فى اتجاه قبلى ونذهب لنراه فيتجه ناحية الشرق(٢٠).

(١٩) عبدالمنعم عبدالرحمن شن ٣ و ٢.

(٢٠) نفسه.

وهكذا تتعدد المرويات والمعتقدات فهى راسخة، فى وجدان الناس وقد دعم وجود الجن والشياطين ورودها فى القرآن الكريم والكتب السماوية ولايمكننا القول بأن هذه مجرد ترهات، كما أن هناك أيضًا خداع البصر الذى يؤدى إلى تخيلات مثل بعض ما روى فسقوط أشعة القمر على النخيل وعلى مياه العين ربما يؤدى إلى بعض التخيلات فضلاً عن الخوف الذى يشعر به الإنسان من جراء المخزون السماعى مما سمعه فى مثل حالته هذه يؤدى إلى تمثل أشياء قد لا تكون موجودة بالمرة.

أيضًا هناك مرويات تؤلف إما لداعى التسلية أو لإخافة الصغار من التوجه بمفردهم فى المساء إلى المياه خوفًا عليهم من الغرق، ويبقى أن كل هذه المرويات تزيد من حيويتى فأنا دائمًا العين المرغوبة والمرهوبة.

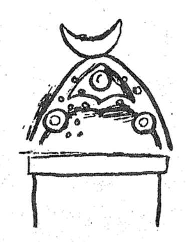
تخللت أيضًا حكايات الناس (الحواديت) سواء عند الصغار أو الكبار، فأنا مكان للقيا أو للإخافة أو مضرب للمثل والتشبيه فأنا الصورة الحية الى يدركها الجميع فى هذه البقعة المنعزلة، فأنا مدار حياة الناس.

تبقى ذكرى جميلة عشتها بكل جوارحى لا تفارق خيالى زغم جفافى وذلك عندما يحل شهر رمضان، فكان عندما تثبت رؤية هلال رمضان، كان الباريسيون يدورون بالطبل كبارًا وصغارًا مغنيين.

يا رمضان يا ابو شخليلة ... أول سحورك الليلة

يا رمضان يا ابو صحن جديد ... اخر سحورك ليلة العيد

يا رمضان يا ابو صحن نحاس ... يا داير فى بلاد الناس



وببداية رمضان كان يعرف موعد الإفطار من الجامع المقام على الشاطئ وكان هو الجامع الوحيد فى القرية، حيث يجلس أطفال القرية بجوار الجامع فوق غرد مرتفع وذلك قبيل المغرب، وعندما يشاهدون المؤذن يهم للآذان يجرى كل طفل إلى بيته وهو يصيح «أدن... أدن والصايم يفطر» ولاتتناول الأسرة إفطارها إلا بعد أن يصل ابنها الذى أرسلته إلى الجامع وطوال شهر رمضان وأنا أستمتع بجلوس الأطفال وآذان المغرب وجرى الأطفال وسعادتهم ولم يقض على سعادتى واستمتاعى سوى انتشار المذياع، يتحاكى الناس عن جودة أرضى وعذوبة مياهى ومدى نفعها للزرع ولنستمع إلى واحد ممن عايشنى «كانت النساء تملى منها الميه وكانت هى منبع المياه الوحيد فى البلد وكانت ميتها حلوه وكان عليها حوالى ٤٥ فدان نخل يرووا منها ونخلها كان ريان كانت النخلة يبقى فيها ٣٥ سباطة

بدون كيماوى كان النخل ريان لوحده مفيش كيماوى ولا مبيدات، دلوقتى النخلة فيها سبعة سبايط عشرة بالكتير[٢١].

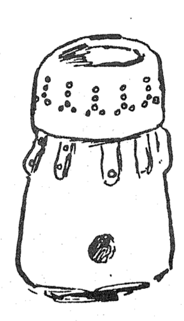
لست كالنيل تتجدد مياهى باستمرار فاستنزفت مخزونى من الماء فبدأ مائى يتناقص فى سبعينيات القرن العشرين وابتدأ الناس فى هجرانى وبناء المساكن بعيداً عنى فلم أعد ذا نفع لهم وبجفافى فى نهاية السبعينيات كان جميع أهل القرية قد تركونى وأقاموا قريباً منى فى مبانيهم الجديدة، وقد دخلت مواسير المياه إلى البيوت فلم يعد يصافح عينى مرأى العذارى ـ حاملات الجرار.

انتهى تاريخى وأغلقت صفحاته بجفافى، فدوماً تظل الصفحات مفتوحة طالما كنت ذا نفع وتغلق إذا انتهى نفعك وربما أكون آخر عين فى باريس تندفع مياهها دون الاستعانة بماكينات رفع المياه.

ولكن يبقى هناك بعض ما يستشف من تاريخ حياتى، فالمرء لابد وأن يتأمل فيما يمر به. إن الحياة فى الصحراء تنتقل حيث توجد المياه ولذلك تكون هى معيار الثروة وسند الملكية، فالملكية هنا للماء وليست للأرض فمن تملك الماء فهو المالك.

وبالنسبة لى أنا عين الخش كما قال أهلى (أهل باريس): «إن من لا يملك ماء فى عين الخش فهو ليس من أهل باريس، فأنا هنا بالإضافة إلى ماسبق أكسب الجنسية الباريسية لمن يمتلك مائى وأعطيه أصلاً راسخاً فهو من أهل باريس وليس من الوافدين إليها، ويبدو من هذا القول أن الوافد إلى المنطقة ربما كان لا ينظر إليه بعين الاحترام، وهذه هى غالباً نظرة المستقر إلى الرحل.

ندرة المياه وعدم وجود ما يستعان به على معرفة الوقت أدى بالناس إلى معرفة المواقيت بالنجوم فى المساء وطول الظل فى النهار حتى يعرف كل فرد موعد وجبته فى الرى، أيضاً حر الصحراء اللافح جعلنى مكاناً للكبار يهرعون إليه فى وقت فراغهم إما فى مياهى أو بجوارى، ومستقراً للأطفال وألعابهم المائية والبرية، ومكاناً لصبايا القرية يستعرضن فيه دلالهن وجمالهن علهن يخطفن قلب صبى من الصبية. ومن هنا تمت معظم زيجات القرية.



يشعر الباريسيون تجاهى بالرغبة والرهبة، بالحب والخوف، فقد حكيت كثير من الحكايات حول جنيات وعفاريت تسكن مائى وشطوطى، ورغم عدم تأكدى من صحة هذه المرويات، إلا أننى كنت سعيدة جداً بهذا حيث يجعلنى مرهوبة الجانب، يخشانى الصغار ويتحاكى بى الكبار، وإن كنت أعرف الدافع النفسى وراء هذه المرويات، ألا وهو بث الخوف فى قلوب الصغار خوفاً عليهم من الغرق فى مياهى.

ولتتأملوا معى فى المقولة التى شاعت بأننى لا أصطفى فى مياهى غرقى إلا البنات، حيث لا يغرق الصبية، وأجدنى مدفوعة لأن أبرر ذلك وربما جانب تبريرى الصواب على كل، ربما كان الغرض من إشاعة هذا المأثور منع البنات من الاستحمام فى مياهى فشاعت المقولة وتخوفت الفتيات، وأصبحت لا أراهم إلا حين ملء الجرار (السقا) وغسيل المواعين وبتواتر هذه المرويات عبر السنين أصبحت تراثاً وانتقل الخوف من الصغار إلى الكبار.

(٢١) عبدالمنعم عبدالرحمن، ش ٢ و ١، ١٩٩٥.

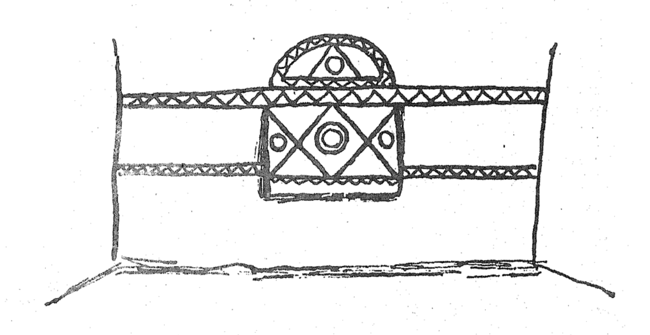
أليس هذا أمر يثير الكثير من الدهشة، هذه العيون المتفجرة التى تتمرد أحياناً على مقدرة الناس مغرقة أراضيهم هى نتيجة نبش ديك! أليس هذا أمر له مكنون لا نعرفه لأننا لا نعرف من الحاكى فقد مات منذ زمن بعيد، ولكن يبقى هذا أمراً يبعث على التأمل فى قدرة الخالق، فمن أوهى الأسباب تنبت الحياة.

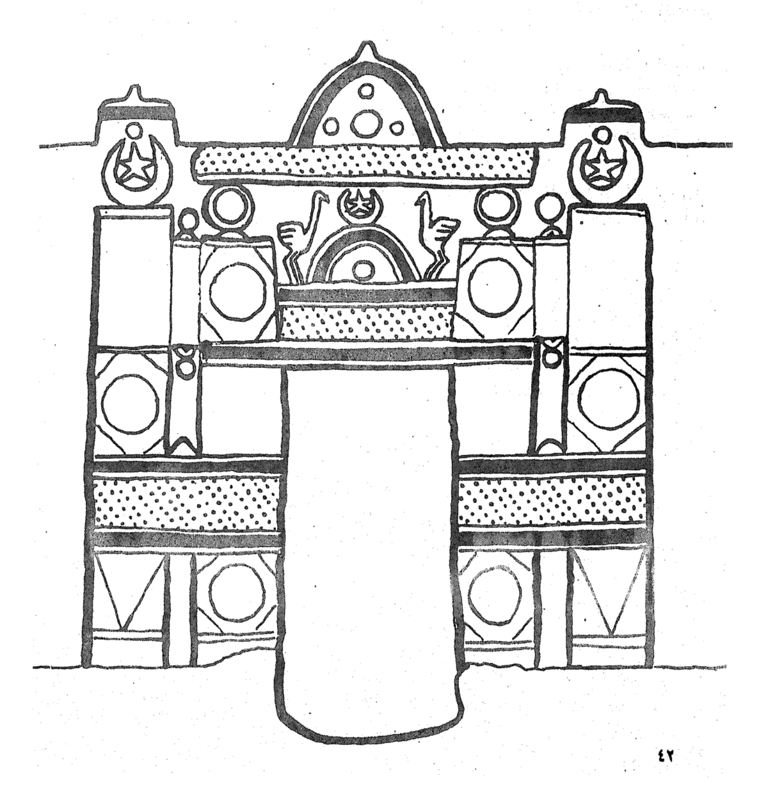
كان طبيعياً أن أكون سوقاً للبلدة، فمكان به ماء وظلال، لو ابتعدت عنه قليلاً أحرقتك الشمس فضلاً عن ملاصقته لبيوت القرية لهو أفضل مكان يأتى إليه من يريد التسوق، وفى هذا السوق أتى أناس من وادى النيل ومن السودان ومن القرى المجاورة، فقد كان أحد دروب درب الأربعين القادم من السودان والواصل لأسيوط يمر بى؛ بل كانت هناك قوافل تخرج من عندى متوجهة إلى السودان وتشاد لجلب العطرون(٢٢).

(٢٢) استخدم العطرون فى دباغة الجلود، وفى التنظيف.

كنت سبباً رئيساً فى تعاون أهل القرية وتكافلهم واحترامهم للوقت، حيث قسم الماء بينهم بمواقيت يعلمونها تحترم فيما بينهم، لأن عدم احترامها يعلى موت الزرع. أيضاً كان لابد من تعاونهم فى حالة فيضانى وتدميرى للجسور وإلا غرقوا، كذلك إذا كان أحدهم لم ينته من رى حقله فى وجبته، كان يمكنه استسماح من له الحق فى الوجبة التالية لكى يكمل الرى وطبيعى كان يوافق من يستسمح فهم أهل.

وأخيراً شاء القدر أن يجف مائى ويبتعد على أهلى ولو بمقدار، وإن كنت إلى الآن لم أصبح نسياً منسياً فلا زلت أمثل حنيناً وشغفاً بالماضى، ولكن فى ذاكرة من عايشنى، وأعلم يقيناً أننى بعد هذا الجيل، سأصبح صفحات تقرأ ثم تطوى.





المعتقدات والممارسات الشعبية المرتبطة بمرض الأطفال وموتهم

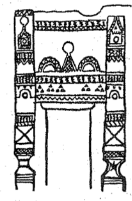
(دراسة ميدانية فى قرية مصرية)

د. سميح عبدالغفار شعلان

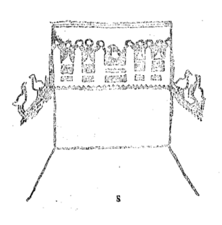
مقدمة

تستجيب العادات الشعبية لدى المجتمعات كافة لما يطرح عليها من معطيات العصر لتستطيع بذلك أن توفق عناصرها بناء على تلك المعطيات، وفى صياغة متفاعلة معها، مؤكدةً على حيوية تلك العناصر وديناميتها. لتؤكد العادات الشعبية - دائماً - عن تعبيرها الأمين عن الحاجات الملحة لأى مجتمع من المجتمعات، وتحقق لأفراده رغبتهم الدائمة فى التعايش مع روح وعقل العصر. وهى بذلك اكتسبت القدرة على الوجود والاستمرار وملازمة منطق الكون فى حتمية استمرار الحياة.

ولأن البشر فى كل زمان ومكان يتلاحمون تلاحمًا تلقائيًا مع طبيعة المكان، الذى يستمدون منه مؤشرات خصوصيتهم، ويتفاعلون مع الزمان بما تمليه ظروفه عليهم، فهم بهذا يكسبون طبائعهم وسلوكهم اليومى قدراً عظيماً من التأقلم مع الأرض وحركة التاريخ. والقرية المصرية - على وجه العموم - تعرضت لتغيرات حاسمة فى النصف الأخير من هذا القرن، ترتبط كل الارتباط بظروف سياسية واقتصادية واجتماعية محلية، وتتصل كل الاتصال بالتطور التكنولوجى الذى طرأ على المجتمع العالمى بصفة عامة.



ولأن هذه الورقة البحثية قد اهتمت برصد بعض التغير بقرية كفر الشرفا القبلى التابعة لمركز القناطر الخيرية، بمحافظة القليوبية، فقد اختارت الممارسات الشعبية المتعلقة بمرض الأطفال للكشف عن العوامل المختلفة المؤثرة فى هذا التغير. ويأتى هذا الاختيار مرتبطاً باحتلال الطفل فى الثقافة الشعبية المصرية مكانة خاصة، بدافع أنه الأولى بالرعاية والأحق بالوجود كضمان للاستقرار الأسرى، واستمرار البقاء البشرى. وانطلاقًا من هذا الاهتمام حرص المأثور الشعبى على ابتداع الوسائل التى تضمن حمايته من كل سوء قد يتعرض له، وعلى وجه الخصوص الأمراض التى قد تقضى على وجوده.



وقد اهتمت هذه الورقة بتناول موضوعها فى مجال مكانى ينحصر فى قرية مصرية تنتمى إلى إحدى محافظات الدلتا المصرية، ليكون هدف هذه الدراسة هو الكشف عن الممارسات الاعتقادية الشعبية عند جماعة محددة تنتمى إلى ثقافة الفلاحين المصريين. كما ترمى هذه الدراسة أيضاً إلى محاولة التعرف على تأثير الديانات السماوية والمعتقدات المصرية القديمة فى هذه الممارسات. وكما سبقت الإشارة، فإن الهدف الرئيسى لهذه الورقة هو رصد علمى للتغير الذى بدأ يطرأ على تلك الممارسات من خلال عوامل التغير المختلفة الدافعة نحو التخلى أو التمسك أو الحذف أو الإضافة أو الإحلال، بهدف الكشف عن الاتجاه الذى يسير نحوه الفكر الجمعى من خلال ثقافته الشعبية. أما عن المجال الزمنى للدراسة فينحصر فى النصف الأخير من القرن العشرين، ويرجع هذا الاختيار لتلك الفترة الزمنية من خلال التغير الشامل الذى طرأ على النظام السياسى المصرى والذى أدى بدوره إلى تغيير واضح بالبناء الاجتماعى للشعب المصرى وانفتاح صريح على التعليم الذى أسهم فى تغير أنماط السلوك والفكر الجمعى.

وهذه الدراسة قد اعتمدت على الأدوات المختلفة للجمع الميدانى وتم لها الحصول على المعلومات التى تخص موضوعها من خلال الإخباريين والإخباريات الذين تم اختيارهم بحيث يمثلون القرية المختارة من حيث اختلاف النوع والسن والتنوع الطبقى والحالة التعليمية.

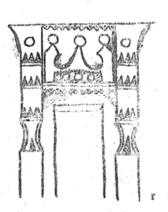
وقد انحصرت الموضوعات التى تناولتها الدراسة فيما يلى:-

١ ـ غضب الأخت (القرينة) واسترضاؤها، والوقاية من أضرارها.

٢ ـ الممارسات الشعبية لوقاية الأطفال من الحسد.

٣ ـ الممارسات الشعبية المرتبطة بمنع تكرار موت الأطفال.

وتجدر الإشارة إلى أننا فى هذه الورقة لم نقترب من قريب أو بعيد لعلاج أمراض الأطفال بواسطة الوصفات البلدية التى تدفع نحو اتجاه مختلف من اتجاهات البحوث الفولكلورية وهو ما يطلق عليه الطب الشعبى. وقد انصب اهتمام هذه الدراسة على وقاية الأطفال مما قد تسببه الكائنات الغيبية (الجن، العفاريت، والأرواح الشريرة بوجه عام)، فضلاً عما تسببه أعين الحاسدين والحاسدات من البشر من أضرار تقع على الطفل، حتى يتسنى لنا الوقوف على مدى التغير الذى طرأ على الفكر الجمعى الغيبى، وإلى أى مدى يسير نحو أنماط سلوك الفكر الرشيد. وفيما يلى نعرض للمعتقدات التى تسرى بين أفراد مجتمع البحث والتى تتعلق بالأسباب التى تدفع نحو مرض الأطفال، وهى التى قد تتسبب فى موتهم كما نعرض للممارسات الشعبية المتبعة لوقاية الأطفال من ذلك الضرر.



تنتشر بين أفراد مجتمع البحث ـ وعلى وجه الخصوص عجائز النساء ـ معتقدات تفيد بأن الأسباب التى كانت تدفع نحو مرض الأطفال وقد تؤدى إلى هلاكهم تأتى غالبًا من خلال تأثير الكائنات الغيبية ذات الصلة بالطفل (أخت أمه)، أو التى تسكن الأماكن المظلمة من الدار. كذلك فإن للأحياء دوراً فى إيقاع الطفل فى نفس الضرر (الحاسدات والحاسدين) ولا يمكن لهذه الورقة أن تعرض لتلك المعلومات التى حصلت عليها دون الإشارة إلى أن

انتشار تلك المعتقدات لايتخذ نفس المكانة عند جميع أفراد المجتمع بل إنه يتدرج فى الانتشار والتبنى والاستقبال بين أفراد المجتمع تدرجاً يتفق مع الأختلاف الطبقى، والنوعى (ذكر، أنثى)، وكذلك لايمكن إغفال تأثير انتشار التعليم بين أفراد المجتمع، وإمكانية اتصالهم بالمجتمعات الأخرى من خلال أجهزة الإعلام المسموعة والمرئية والمقروءة فضلاً عن تقديم الخدمات العلاجية من قبل أجهزة الدولة الرسمية وغير الرسمية، كل ذلك قد ساهم فى تقلص تلك المعتقدات عند أفراد المجتمع عند بعض العجائز من كبيرات السن، واللاتى ينتمين فى الأغلب إلى الطبقة الدنيا ولم تتلقين أى حظ من المعرفة حيث يؤهلهم ذلك للقيام بدور الحافظات والمحافظات على محاولة إعادة بث تلك المعتقدات إلى غيرهن من النساء، غير أنهن لايلقين فى الوقت الراهن - نفس الاستجابة من قبل المتعلمات والموظفات اللاتى يلجأن فى الأغلب إلى الطب الرسمى، من خلال فهمهن واستقبالهن الرشيد للخطاب الصحى الموجه من قبل أجهزة الدولة فى هذا الخصوص إلا أن المعلومات الميدانية قد أفادت بإمكانية لجوءهن إلى تلك الأفكار الغيبية فى حالة عدم قدرة الطب الرسمى على علاج الطفل المريض.

كما لا يفوت هذه الدراسة أن تشير إلى أن مثل هذه المعتقدات - التى سنوردها بعد قليل - لا تنتشر انتشاراً واسعًا وبقدر متساو عند كافة النساء من كبيرات السن غير المتعلمات أو اللاتى تنتمين إلى الطبقة الدنيا. إذ إنها تستمد وجودها وانتشارها وتبنيها عند قليلات منهن واللاتى يحتفظن لأنفسهن بمكانة خاصة بين أفراد المجتمع، تلك المكانة التى تتأسس على قدرتهن على التأثير والتلقين من خلال معرفتهن الكلية بأمور الحياة اليومية لأفراد المجتمع ولديهن إجابات شافية مقنعة ومبررة للأسئلة والاستفسارات كافة التى تطرحها عليهن الأخريات، وهن بذلك يكتسبن مكانتهن الخاصة، والتى تدعونا إلى القول بقدرة أولئك النسوة على تحمل عبء حفظ التراث والمحافظة على مكوناته وعناصره عن غيرهن وغيرهم من أفراد المجتمع، وعلى وجه الخصوص الأمور المتعلقة بالأمومة والطفولة. إلا أننا أيضًا لانغفل التغيرات التى طرأت على تلك المكانة، من خلال التغير الذى بدأ يطرأ على نوعية الحياة داخل الريف المصرى بوجه عام وقرية البحث على وجه الخصوص، وهو الأمر الذى لم يعد يؤهل هؤلاء النسوة للقيام بنفس الدور من التأثير.

وفيما يلى عرض للمعتقدات التى تسرى بين حاملات التراث والتى تتعلق بالأسباب التى كانت تدفع نحو مرض الأطفال، والسبل التى يمكن اتباعها لوقايتهم.

أولاً: غضب الأخت (القرينة)(١)

يسود بين الناس - فى مجتمع الدراسة - اعتقاد مؤداه بأن للبشر نظائرهم من الجان يحيون تحت الأرض، ويمرون بدورة حياة كالتى يمر بها الناس، ميلاد فزواج ثم موت. ولكل رجل من الرجال قرينته الأنثى ولكل امرأة قرينها الرجل (أخته اللى تحت الأرض، أخوها اللى تحت الأرض). (٢)

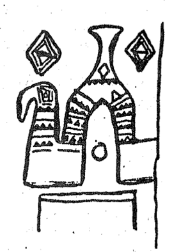
إلا أن الاعتقاد يختار للمرأة أختًا لها تلد عكس ما تلد، فاذا ما ولدت الإنسية ذكراً ولدت الجنية أنثى وتستقبل الحياة مولوداهما فى نفس التوقيت(٣،٤) وإذا ما تساءلنا بمنطق العقل الرشيد عن هذا الاستبدال للقرائن عند حالة الوضع من حيث استبدال الأخ الذكر (جنى) بالأخت الأنثى (جنيَّة) على عكس ما هو سائد فى الاعتقاد، لم نجد إجابة شافية مقنعة، إذ

(١) عن القرينة أو الأخت انظر: محمد الجوهرى، **علم الفولكلور**، الجزء الثانى، دراسة المعتقدات الشعبية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ١٩٨٨. ص ٤٢٩: ٤٣١، وكذلك أحمد أمين قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، القاهرة ١٩٥٣، ص ٣٢٤.

(٢) يذكر بدر الدين أبو عبد الله محمد الشبلى فى كتابه «آكام المرجان فى غرائب الأخبار وأحكام الجان» أحاديث منسوبة إلى الرسول ﷺ تؤكد على وجود القرين، وهى تشير أيضًا إلى العلاقة التى تربط بين القرين والإنسان فى تقارب واضح مع الأفكار التى يروج لها الناس انظر: بدر الدين أبو عبد الله محمد الشبلى/ **آكام المرجان فى غرائب الأخبار وأحكام الجان**، مطبعة محمد على صبيح، ١٣٧٦هـ.

(٣) يذكر محمد الجوهرى «أن لكل إنسان - منذ مولده - قرين خاص به، ويعرف بالنسبة للرجال باسم القرين، وبالنسبة للنساء باسم قرينة ويتزوج قرين الرجل قرينة زوجته الإنسية (مع فارق واحد هو أن القرينة لا تستطيع الإنجاب ومن هنا يأتى حسدها للمرأة الإنسية وحقدها عليها كما يرى أن هناك تطابقًا بين الدور الذى تلعبه الأخت ودور القرينة، بحيث إن الباحثين يميلون إلى اعتبارهم تسميات مختلفة لنفس الشخصية. محمد الجوهرى، **المرجع السابق**، ص ٤٢٩، ٤٣٠، ٤٣١.

(٤) وترى وينفريد بلاكمان من خلال دراستها عن فلاحى الصعيد أن كل إنسان يولد ومعه شبيه وهو مختلف تماماً عن العفريت وهو فى حالة الرجل يسمى قرين وفى حالة المرأة (قرينة) ويولد الرجل دائماً ومعه قرينه الذكر فى حين تولد المرأة ومعها قرينتها الأنثى طبقاً للمعتقد الشائع بين الفلاحين، أما الجن أو العفاريت فيسمونهم «اخواننا واخواتنا اللى تحت الأرض»، ولكنهم مختلفون عن الأقران، وإن كانت الجماعتان على اتصال ببعضهما. وينفرد بلاكمان، **الناس فى صعيد مصر، العادات والتقاليد**، ترجمة أحمد محمود، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩٥، ص ٤٨.



إن المعتقد يحاول هنا أن يبرر مخالفة النوع فيما بين القرينين المولود الذكر (الإنسى) تقابله مولودة أنثى (جنية) أو العكس، ولم يستطع بذلك إلا أن يتناسى حتمية المخالفة ليجد للواضعة قرينة تشابهها وتتطابق معها فى الأحداث التى تمر بها.

ومن هنا يمكن القول بأن محاسبة العقل الجمعى الغيبى محاسبة رشيدة، تستند على براهين وأسانيد العقل الرشيد لايتفق مع محاولة الفهم ولا مع أهمية الكشف عن ما يحتويه العقل الجمعى من أفكار ، إذ إن الرؤية هنا يجب أن تتوقف على المبررات التى دفعت نحو المخالفة والعوامل التى دفعت نحو وجود قرينة الواضعة دون قرينها. حيث إن منطق العقل الجمعى يستعين على المواقف التى يصادفها فى الحياه اليومية بإيجاد تفسيرات لها تزيح عنها الغموض، ليستريح الناس لاستقبالها ويرضون عن تقلباتها، وهم بهذا يخصون كل موقف بخصوصية قد تعزله عن بقية المواقف، كما قد توصله بها. ولأن حالة الواضعة والوليد قد تتردى، وقد يصاب أحدهما أو كليهما بالمرض الذى قد يقضى عليهما دونما تبرير أو تفسير، فلم يكن هناك بد من إيجاد التفسيرات التى تؤكد على تدخل الكائنات الغيبية فى إحداث الضرر. ومن هنا وجدت الأخت الواضعة (الجنية) مناخاً صالحًا كى تبدى غيرتها من الإنسية التى ولدت مولوداً ذكراً على عكس وليدتها الأنثى فتتربص بهما كى تلحق بهما أو بأحدهما الضرر.

وكان الخيال الشعبى هنا يفترض ترحيب الجان بالطفل الذكر ، وغضبهم عند وضع الأنثى، وبالطبع يتشكل هذا الخيال تبعًا لمدركاته ومعارفه عن الحياة التى يحياها الأفراد، الذين يشكلون هذا الخيال ويطبعونه على من سواهم من الكائنات، ليستطيعوا بذلك إيجاد نوع من الاتصال فيما بينهم وبين تلك الكائنات. وهذا المنطق هو الذى يبرر عدم الاهتمام المتزايد بالمولودة الأنثى وحمايتها وأمها من غضب القرينة، إذ إنه ليس هناك مجال لغضب الأخت الجنية التى يحق لها أن تفرح بمولودها الذكر. وكأن الثقافة الشعبية تحاول أن تلقى عن عاتقها الأسباب الفعلية لتجاهل الاهتمام بالأنثى على عكس المولود الذكر، وأن تلك الفروق السلوكية تجاههما تعود إلى ردود الأفعال تجاه كائنات الغيب.

ويشير الواقع الميدانى بأن الأم تظل فى مأمن من غضب الأخت طالما أنها التزمت بما لايثير حقدها عليها، وغضبها من أفعالها لها التى تظهر فيها فرحتها بوليدها الذكر. حيث تلقن من قبل العارفات بحدود الاعتقاد ـ فى أغلب الأحيان أمها ـ بأن تتجنب الأفعال التى تدفع بالقرينة نحو الإضرار بها أو بوليدها أو بكليهما معاً وتنحصر تلك الأفعال فيما يلى:-

أ ـ ألا تلبس ثياباً زاهية الألوان.

ب ـ أن تخلع حليها.

ج ـ لا تتزين بالمساحيق.

د ـ لا تنظر إلى مرآة لتتأكد من سلامة هندامها.

«برضه مفروض الوالدة متلبسش ألوان فاقعة* متلبسش سيغة ** ولا تحط زواق *** فى وشها، ما تبصش فـ مراية، حتى لو عندها مراية زى دى تقوم تحط عليها جلبية تغطيها، يعنى الكلام ده عشان أختها متغيرش منها»(٥).

* فاقعة: زاهية.
** سيغة: حلى.
*** زواق: مساحيق.
(٥) اخبارية رقم (١).

كذلك يجب على الواضعة ألا تستثار بأفعال المحيطين حولها فتخرج عن هدوئها الذى يجب أن تلتزم به فلا تغضب ولاتصرخ ولاتعبر عن غضبها فتصيح صياحاً يستثير غضب القرينة.

«الوالدة متزعقش*، لو زعقت تتنزى على طول، وطول ما هى هادية وحلوة كدة قرينتها تبقى راضية عنها ومتعملهاش حاجة اصل جثتها*** لسة بتبقى طرية»(٦).**

* متزعقش: لا تصيح أو تصرخ.
** تتنزى: تضر.
*** جثتها: جسدها.
(٦) إخبارية رقم (٢).

ولعل حكمة الناس التى دفعت بهم نحو وضع تلك الضوابط لتصرفات الواضعة تنطلق من وظيفة أخرى كامنة غير ظاهرة؛ إذ إن اظهار المرأة لفرحتها قد يثير غيرة الحاقدات الحاسدات من الإنسيات. كذلك فإن التزامها بالتصرفات والأقوال الهادئة يتمم لها الشفاء بشكل أسرع.

استرضاء الأخت:

لكى ترضى الأخت وتقنع بحالها ولاتغار، يرى الناس وجوب مراضاتها بأساليب تحرص العجائز والعارفات بقواعد الاعتقاد بتذكير واضعة الذكر بها، والتأكيد عليها بأهمية تنفيذها حتى لاتقع فى حيز الاختلاف مع قرينتها، التى هى قادرة دومًا على إلحاق الأذى بها أو بمولودها الذكر. وتنحصر تلك الممارسات فيما يلى:

أ ـ ذكر اسم الله عند نقل الوليد من مكان نومه أو تحريكه أثناء نومه، بالإضافة إلى ذكر اسم الله على أخته (ابنة قرينة أمه):

يذهب الاعتقاد بأهمية أن تتلفظ القائمة على تحريك الطفل أو نقله من مكان نومه بالعبارة التالية (اسم الله عليك وعلى أختك قبلك)

وفى هذا مراضاة للأخت إذ إن ذلك يبدى اهتمام الأم الإنسية بوليدة قرينتها، بدرجة اهتمامها بطفلها، بل تبدى ازدياد اهتمامها بذكر كلمة (قبلك)، يعنى تفضيلها لها على حساب ابنها أو اشتراكهما فى درجة الاهتمام.

كما يشير ذلك أن الأطفال فى حالة النوم يكونون فى أكثر حالات الاتصال بالعالم السفلى، الذى يحتاجون فيه إلى عناية الخالق، خالق الإنس والجان. وأن كليهما يحتاجان إلى رعايته الدائمة.

ب ـ اشتراك المولودة الجنية فى استحمام أخيها الإنسى:

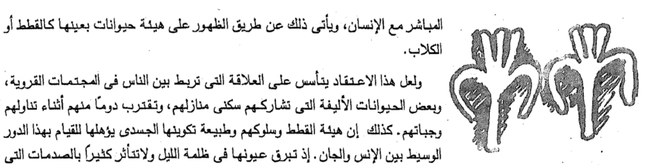
كما تذهب الإخباريات إلى أهمية إلقاء بعض من المياه المجهزة لاستحمام الطفل فى اليوم السابع لميلاده بالأركان الأربعة للغرفة التى استحم بها حتى يتسنى للأم الجنية غسل وليدتها واشتراكها فى مراسم الاحتفال بيوم سبوع الطفل.

«قبل ما نحمى العيل*، نقوم نرش شوية ميه كده فى الاربع تركان، ونقول يا أرض حمى ولادك أو بسم الله الرحمن الرحيم استحموا قبله»(٧).**

* العيل: الطفل.
** تركان: اركان.
(٧)إخبارية رقم (١)

ج ـ اشتراك الأخت فيما تأكله أو تشربه الواضعة

يشير الواقع الميدانى إلى اعتقاد الناس بأن العلاقة بين الإنسان والجان لاتظل على هذه الكيفية من اختفاء أحدهما عن الآخر (الجان عن الإنسان) بل يمكنه الظهور والالتقاء



المباشر مع الإنسان، ويأتى ذلك عن طريق الظهور على هيئة حيوانات بعينها كالقطط أو الكلاب.

ولعل هذا الاعتقاد يتأسس على العلاقة التى تربط بين الناس فى المجتمعات القروية، وبعض الحيوانات الأليفة التى تشاركهم سكنى منازلهم، وتقترب دومًا منهم أثناء تناولهم وجباتهم. كذلك إن هيئة القطط وسلوكهم وطبيعة تكوينها الجسدى يؤهلها للقيام بهذا الدور الوسيط بين الإنس والجان. إذ تبرق عيونها فى ظلمة الليل ولاتتأثر كثيراً بالصدمات التى تقع لها «القطط بسبع ترواح»، ومن خلال هذا الفهم يرمى الاعتقاد بأهمية ملاقاة تلك الحيوانات والتعامل معها، حسب إمكان إحلال الجان فى هيئتها، ولأن الاعتقاد يرمى إلى وجود الأخت الجنية بالمكان التى وضعت فيه جنبًا إلى جنب مع الواضعة الإنسية، فإن ظهور القطط والكلاب قد يشير إلى ظهورها. وهو الأمر الذى يدفع بأهمية استرضائها من خلال إشراكها فيما تأكله الإنسية من مأكولات وخاصة اللحوم التى يحرص أهلها على تقديمها لها بعد ولادتها.

«لما تيجى قطة تدخل عليها يقولولها راضيها، أصلهم مبيقوش قطط دى حاجات بتطلع من تحت الأرض، تقوم تراضيها بأى حاجة بتأكلها والكلاب برضه»(٨).

(٨) إخبارية رقم (١)

كما يمكن ألا تظهر (الأخت) بشكل مباشر فى هيئة تلك الحيوانات، لكن ذلك لاينفى وجودها المختفى عن أعين البشر، وهنا يلزم المعتقد بأهمية مراضاتها - دون رؤيتها - بما تأكل منه الإنسية، ويتم ذلك بأن تلقى بعضاً منه فى الأركان الأربعة للغرفة التى توجد بها ولعل اختيار هذا المكان ينطلق من إمكانية وجود الأخت بإحداها. كذلك فإنها تلتزم بإلقاء بعضًا مما تشرب على أرض الغرفة الطينية، حيث يدل تشربها إلى وصول المشروب إلى الأخت التى تسكن تحت الأرض.

لو شربت كباية* حلبة، تحدف شوية*** على الأرض تراضى أختها اللى تحت الأرض(٩)**

* كباية: كوب.
** تحدف: ترمى، تلقى.
*** شوية: بعض.
(٩) إخبارية رقم (٣).

وتذهب الإخباريات إلى أن هذا النوع من الاسترضاء يظل منذ مولد الطفل حتى اليوم السابع.

د - تقديم وجبة خاصة للأخت

يشير الواقع إلى أهمية تقديم وجبة خاصة للأخت إمعاناً فى استرضائها، حيث يجب وضع طبق مملوء بالأرز المطبوخ باللبن والسكر ليلة السبوع، إلى جانب الحلوى التى ستقدم للأطفال والمشاركين فى الاحتفال يوم السبوع. وترى العارفات بحدود الاعتقاد أن هذا الطبق إنما يقدم للأخت، وكأنهن بذلك يشركنها فى الاحتفال باليوم السابع لميلاد الطفل الذكر لأختها الإنسية.

طبق نغرفه ونحطه ع الصينية يبات جنب الحاجات بتاع السبوع، الشمع، والحلويات والحاجات دى، ليلة السبوع عشان مراضية الأخت»(١٠).

(١٠) راجع سميح شعلان، **الموت فى المأثورات الشعبية**، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ٢٠٠٠، ص١٠٥.

الوقاية من ضرر الأخت

وللوقاية من الضرر الذى يمكن أن توقعه الأخت الجنية بأختها الإنسية أو بمولودها الذكر، يذهب الاعتقاد إلى أهمية وضع الموسى أو السكين أو المقص - الذى تم قطع خلاص

الطفل به – إلى جواره منذ يوم مولده حتى اليوم السابع لميلاده، ويرون أن هذه الأدوات الحادة تقوم بتأثير سحرى يؤدى إلى ابتعاد الكائنات الغيبية عنه – وخاصة الأخت الجنية التى تتربص به ويعود اختيار تلك الأدوات من خلال الاعتقاد السائد بقدرتها على درء خطر الأرواح الشريرة(١١).

كذلك يوضع إلى جوار تلك الآلة الحادة رغيف من الخبز وبعض الملح. وتكشف تلك الممارسة عن طبيعة الأفكار الاعتقادية التى يتبناها أفراد المجتمع، الأمر الذى يمكن معه الكشف عن ملمح من ملامح شخصية أفراد هذا المجتمع، وهم يمثلون كذلك كثيراً من المجتمعات المصرية التى تتشابه معهم فى نفس الظروف. ذلك الملمح الذى يشير إلى السبل السلمية التى ينتهجها أفراد المجتمع فى علاقاتهم ببعضهم، والتى تنطبع أيضًا على علاقاتهم بغيرهم، حتى لو كان الغير من الكائنات الغيبية الخفية، إذ إن تقديم رغيف الخبز والملح جنبًا إلى جنب مع الآلة الحادة يؤكد تلك الفكرة فإن كانت الآلة الحادة تقوم بدور الإبعاد والمنع، فإن رغيف الخبز والملح يشير إلى محاولة المصالحة والاسترضاء.

وبعد ما تقطع السره (الحبل السرى)، نقوم نحط الموس أو المقص أو السكينة اللى قطعنا بيها جنب العيال، ونحط رغيف وشوية ملح، علشان أمه لما تخرج من الأوضة وتسيبه لوحده ميتنزيش*، وهو لسه مسبعش(١٢).**

كذلك يمكن للأم الواضعة أن تقى طفلها من ضرر أخته أو قرينته بأن تطلب حجاباً يحمل السبعة عهود السليمانية من أحد العرافين الذين يتمكنون من كتابته، ويظل هذا الحجاب معلقًا فى رقبة الطفل أو تحت إبطه حتى يكمل عامه السابع، وهنا يكون فى مأمن من أذى قرينة أمه وهذه العهود السبعة – كما يذهب الاعتقاد – هى عبارة عن عهد أخذه سيدنا سليمان على أم الصبيان (ملكة الأقران).

بعد أن أمسك ذات يوم بها، ولم يخلصها من قبضته إلا بعد أن أعطته هذا العهد بألا تمس أبدا الطفل الذى يحمل هذه العهود فى رقبته(١٣).

ثانيًا: الممارسات الشعبية لوقاية الأطفال من الحسد

يبدو أن الممارسات السابقة التى ترتكن على معتقدات أفراد المجتمع - وخاصة النساء - تحاول أن تؤكد على العلاقة المباشرة بين طفل المهد والكائنات الغيبية، ولعل ذلك يرجع إلى أن الحالة التى يكون عليها من حيث حركته وهيئته، وكذا ظهوره إلى الحياة دون اطلاع على طبيعة حياته قبل هذا الظهور، وكأنه قد أتى من عالم يحاط ببعض الأسرار، عالم غيبى غير منظور. وهو ما يؤهل أفكار الناس لتصورات ومعتقدات تؤكد على حتمية اتصال الطفل بعالمه الأول دون الانفصال السريع عنه الأمر الذى يفيد بتدرج الانفصال عن عالم الغيب وما يضمه من كائنات، حتى اليوم السابع لميلاده وكأن هذا اليوم هو بداية اندماجه السريع بالحياة و الأحياء وأيضاً بداية انفصاله عن عالمه الأول، ففى هذ اليوم يزال عن جسده ما علق به من عالمه الأول (يستحم)، كما يصبح له اسماً ينادى به ويتم هذا فى شكل احتفالى يبدى فيه البشر المقربون سعادتهم باستقباله بالعالم المنظور، وانعزاله أو انفصاله التدريجى عن عالمه الغيبى.

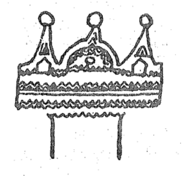
ولعل ذلك أيضًا هو الذى ترتب عليه المحاولات الجادة من أم الطفل أن ترضى قرينتها (أختها)، وألا تستثير غضبها فى الفترة ما بين الوضع ومرور أسبوع على ميلاد الطفل.

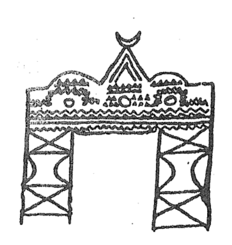
(١١) إخبارية (٣).

* مايتنزيش: لا يصيبه أذى.
** مسبعش: لم يمر سبعة أيام.

(١٢) محمد الجوهرى، علم الفولكلور، مرجع سابق، ص٤٣٠.

(١٣) Maspero, New Light on Ancient Egypt (translated by E lee) London, 1908,P. 196





وبعد الاعتراف بهذا الانتقال للطفل واندماجه فى عالم البشر والأحياء يصبح التأثير فيه ناتجاً عنهم، والإضرار به يترتب على رؤيتهم له، واتصالهم المباشر به. ويأتى حسدهم له - حتى من أقرب المقربين إليه - متفقاً على رؤيتهم له، واتصاله لمباشر به. وأتى حسدهم له - حتى من أقرب المقربين إليه - متفقاً مع بداية ظهور تفصيلات ملامح وجهه، ثم ابتساماته وحركاته وأفعاله وبداية وسرعة حبوه وسيره على الأرض ونطقه للكلمات، كل ذلك يؤكد على تحركه نحو الاندماج فى عالم الأحياء، وهو ما يمكن أن يحسد عليه، من قبل المحيطين به والمطلعين على مسلكه، الأمر الذى يدفع بالمعتقد الشعبى نحو إمكانية حدوث ضرر الحسد من غير المعروف عنهم والمتصفين بالحسد، فيمكن أن يأتى الضرر من غير أولئك وبدون قصد، إذ يمكن لأمه ذاتها أن تتسبب فيه أو أبيه، ومن هنا أوجب الاعتقاد تحديد بعض القواعد التى تنأى بالطفل عن ضرر المحيطين به فلا يجب التركيز فى وجهه أثناء نومه، لأنه فى أثناء النوم على وجه الخصوص يرتد إلى عالم الغيب ويكون فى صحبة الملائكة.

كما لا يجب الاهتمام الشديد بهيئته ونظافته وحسن هندامه، حتى لا يحسده من يراه على هذه الهيئة. كذلك لا يجب تشجيعه على أن يطلع الآخرين على مهاراته فى حركاته وفى نطقه للكلمات والجمل، وعن ردود أفعاله الذكية، بل يجب إخفاء كل ذلك والتعتيم عليه. كما يصح إعلان ما ليس فيه من علته الدائمة ونفوره من التهام وجباته، وحجب الرؤية عن كميات الطعام التى يلتهمها. لأن كل ذلك يدعو الآخرين إلى حسده.

يشير الواقع الميدانى أنه فى حالة تيقن أمه من إمكانية حدوث الضرر، من خلال متابعتها لرؤية الآخرين له فى حالة يمكن أن يحسد عليها، أو بداية ظهور علامات المرض عليه وجب عليها الوقاية من ذلك أو علاجه عن طريق الرقى التى تمنع عنه تأثير الحسد. أو يمكن أن تقيه كلية من خلال تعليق بعض الأحجبة فى رقبته أو تحت إبطه لتكون الوقاية دائمة.

وقد استمدت الممارسات الشعبية المتعلقة بوقاية الأطفال من الحسد والذى يتسبب فى مرض الطفل أو موته دعائمها من جذور مصرية قديمة، حيث أفادت المصادر التاريخية بأن الأم العادية فى العصور القديمة فى مصر لم تكن ترى طفلها فى حاجة إلى مجرد الوقاية من المرض ثم علاجه، وإنما كانت ترى وجوب وقايته كذلك من الحسد ومما يحيط به من الأشباح والأرواح الشريرة (١٤) ولوقاية الأطفال منها، صيغت على مر الأيام كثير من الرقى والتعاويذ وتداولت بعضها أفواه النساء، واحتفظ الرقاة والسحرة بأسرار بعضها الآخر (١٥) وقد احتفظت كتب الرقى بعدد منها وتتحدث إحداها على لسان الأم لتقى طفلها شر أشباح الليل فتنذر الميت القادم ذكراً كان أم أنثى بخيبة الأمل فيما جاء يسعى إليه، من تشمم الطفل أو كتم أنفاسه، أو إيذائه أو انتزاعه، وتخوفه بأنها قد استعدت له بتميمة فيها الأذى كل الأذى له إذا أراد الطفل بسوء، حيث ضمنتها خليطاً من أعشاب تورث الهلاك، وبصل معطس وعسل مستحب للأحياء مر للموتى (١٦).

ويتفق هذا مع المعلومات الميدانية التى حصلت عليها الدراسة والتى تفيد باحتفاظ بعض النساء من العجائز وكبار السن بمفردات قولية (رقوة) تذهب عن الطفل تأثير العين الشريرة فيه تقول:

(١٤) Petric, social life in Ancient Egypt London, 1923.

(١٥) عبدالعزيز صالح، **التربية والتعليم فى مصر القديمة**، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٦، ص٤٥.

(١٦) عبدالعزيز صالح، **التربية والتعليم فى مصر القديمة**، المرجع السابق، ص٢١.

الأوله بسم الله، والثانية بسم الله، والثالثة بسم الله، والرابعة بسم الله، والخامسة بسم الله، والسادسة والسابعة ولا حول ولا قوة إلا بالله العلى العظيم/ يا هادى الهدية، يا شافى الشفية تمنع النفس الرضية، بسم الله الرحمن الرحيم، رقيتك واسترقيتك من عين المرة حربة مصوره، ومن عين البنت فيها خشت، ومن عين الراجل من المناجل، ومن عين الوالد فيها وتد، ومن عين الجاره السو النكاره، ومن عين اللى شافوك ونضروك ومصلوش على النبى، لاصلى الله عليهم ولا على والديهم مرجوع السو عليهم».

على الرغم مما يبديه هذ النص من التواصل بين المصريين المحدثين وأسلافهم القدماء إلا أنه يلاحظ قدرة المادة الشعبية على التوافق مع روح وعقل ووجدان العصر، حيث لم يعد لأرواح الموتى أى دور فى إيذاء الطفل، بل يقتصر هذا الدور على الأحياء المقربين إليه وغير المقربين. كما انتشرت بالنص المفردات المتعلقة بالتودد إلى الخالق ورسوله فى درء الحسد عن الطفل وهو إحلال يتفق مع الدين الإسلامى حتى تسمح تعاليمه بمرور هذه المعتقدات والممارسات بها.

ثالثاً : الممارسات الشعبية المرتبطة بمنع تكرار موت الأطفال

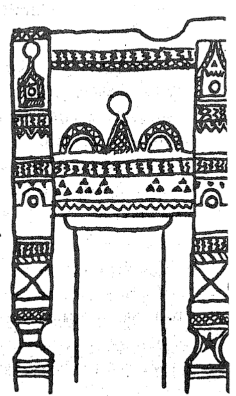
تشير المعلومات الميدانية بأن الضرر الذى يقع على الأسرة من جراء تكرار موت أطفالها يلزم أهله وخاصة أمه باللجوء إلى بعض الممارسات حتى لا يقع نفس الضرر على الطفل الوليد، ويلحق بإخوانه أو أخواته الذين سبقوه. ويبدو من خلال تلك الممارسات أن أصابع الاتهام تشير إلى تمكن فعل الحسد من الأطفال الموتى، بحيث يقضى عليهم، ومن هنا وقع الاختيار على ممارسات بعينها تدرأ الحسد عن المولود الجديد. وفيما يلى عرض لتلك الممارسات:

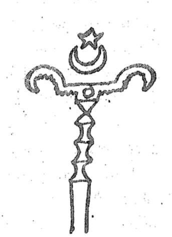
١ - إعلان مخالفة الجنس:

وكما سبق أن ذكرنا فإن حاجة الأسرة إلى الطفل الذكر تفوق بكثير حاجتهم إلى الأنثى. وهو الأمر الذى يدفع بحسد الطفل الذكر مما يتسبب فى تكرار موت الذكور. ولذا يذهب الاعتقاد نحو لزوم إعلان مخالفة جنس الذكر، من خلال الادعاء بغير حقيقة نوع المولود إذا كان ذكراً، وإمعاناً فى التأكيد على ذلك يتم ثقب أذنيه وتعليق قرط فيهما. فضلاً عن إلباسه ما يدل على انتسابه إلى جنس الإناث لمدة قد تطول لتصل إلى ثلاث سنوات، ولعل هذا الإعلان فى مرحلته الأولى (عند الرضع) يكون مباشراً لدرء ردود الأفعال الحاسدة فى إيقاع الضرر. غير أنه فى مرحلته الثانية بعد تكشف حقيقة جنس المولود يصبح غير مباشر إذ لعله فى هذه الحالة يرمى إلى تشويه حالة الطفل الذكر بإلباسه ما يخالف نوعه، وهو ما يحول الأعين الحاسدة إلى موضوع آخر يصرفهم عن التركيز فى حسده، وأن حالة المخالفة التى هو عليها تدعو إلى الإشفاق عليه أو التهكم على حالته وكل ذلك يدرء الخطر عنه.

٢ - تشويه الاسم:

تفيد المصادر التاريخية بأن اختيار بعض الأمهات فى مصر القديمة لأسماء أطفالهن، يرتبط فى بعض الأحيان بمحاولتهن درء الحسد عن أطفالهن أو لضمان عدم تكرار موتهم، مثل «جار» أى عقرب، و«نرخيسو» أى ما أرفوش أو «بورخف» أى العبيط، ويذهب عبدالعزيز صالح فى أن أمثال هذه الأسماء كانت تعمل عملها فى التهوين من شأن أصحابها فى أنفسهم، فى نفوس من يتعاملون معهم، ويضيف أن انتشار هذه الأسماء أغلب





الظن كان أكثر انتشاراً فى الأوساط الدنيا منها فى الأوساط المثقفة. ويتفق هذا كل الاتفاق مع أسماء أطلقت فى مجتمع الدراسة وفى مصر بصفة عامة «كخيشة» أو «أبو خيشة» و «أبو شوال». «وبخاطره»، «وبخاطرها». ولعل الاسمين الآخرين يشيران إلى أنهما ليس هناك أى درجة اهتمام بهما.

كذلك فإن هناك بعض الأسماء التى تطلق اتفاقًا مع تلك المفاهيم ويعبر بها أهل الطفل عن حاجتهم الماسة إليه وهم بذلك يستعطفون خالقه فى الإبقاء عليه «كشحته» «وشحاته» «ومشحوت» وجميعها تفيد بأن أهله يتسولونه من خالقه كإعلان عن خلو دارهم من الأطفال.

٣ - تشويه هيئة الطفل، وإطلاع الآخرين عليها:

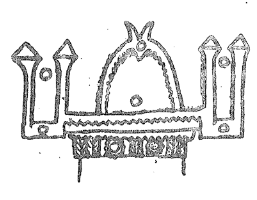
يطلق أفراد مجتمع الدراسة على تلك الممارسة «التجريس» أو «أبو الريش» وتتم هذه الممارسة بعد أن يتم عامه الثالث وحتى السابع، إذ يقوم أهله بإركابه حماراً بشكل مقلوب أى يواجه مؤخرة الحمار على غير العادة، ثم يمسك بيديه قرصًا من روث البهائم الجاف، ويلبس على رأسه تاجًا من ريش الطيور وتشوه هيئته وملابسه. ويقوم أحد الكبار بإسناده أثناء سير الحمار فى شوارع القرية والذى يسحبه أحد الأطفال ليمر بكثير من الشوارع ويحيط الأطفال بالحمار والطفل منشدين «يابو الريش إنشاله تعيش».

يذهب الكسندر فودور فى بحثه عن ظاهرة أبو الريش هذه أنها ترتكن على معتقدات مصرية قديمة ويقارب فيما بين حالة الطفل والإله «بس». الإله القزم الذى كان يدعو إلى السخرية وإضفاء جو من المرح، ويدلل على ذلك من خلال الهيئة التى كان يظهر بها الإله «بس» فى الرسوم الجدارية حيث كان يرتدى تاجًا من الريش، كما هو الحال بالنسبة لهؤلاء الأطفال. وأياً ما كان الأمر فإن الممارسة تدعو إلى تشويه حال الطفل بدرجة تدرء عنه حسد الحاسدين الذين يطلعون على حالته تلك فيمتنعون عن إيذائه.

٤ - قيام الأم بأفعال مخالفة لانتمائها الطبقى:

بالإضافة إلى ما سبق فعلى الأم - كما يوجب الاعتقاد - أن تعلن عن مدى حاجتها إلى طفلها الرضيع بأن تقوم - على عكس إرادتها وعاداتها - بتقمص دور الشحاذة التى تمر على أبواب الناس لتشحذ منهم. وتتخذ الممارسة بعض الأشكال، وأولها أن تمر على سبعة دور يحمل صاحبها اسم محمد وتشحذ من كل منهم قرشاً مخروماً، لتقوم بعد ذلك بتعليقها فى رقبة الطفل على شكل عقد يلبسه الطفل، لتستقر القروش تحت أحد إبطيه. كذلك فيمكن لها أن تعطى تلك القروش إلى الحداد ليحولها إلى شكل خلخال يلبسه الطفل فى أحد قدميه، وأيضاً يسمح الاعتقاد بأن تدفع بالقروش إلى أحد العرافين الذى تلجأ إليه لعمل حجاب يلبسه الطفل.

وتشير تلك الحرية فى التصرف فى القروش إلى أن الهدف ينصب على أن تقوم الأم بافتعال دور الشحاذة، وهو ما يؤكد على إعلانها عن استعدادها لتشويه هيئتها ومكانتها الاجتماعية فى مقابل أن يبقى لها وليدها وهو ما تؤكد عليه البدائل الأخرى لقيامها بهذا الفعل إذ تذهب الإخباريات إلى إمكان استبدالها شحذ القروش بشحذ عادى كما يفعل الشحاذون العاديون. حيث تحمل الأم وليدها على يديها مصطحبة معها سيدة من الفقراء



وتطلب بنفسها من أصحاب الدور التى تمر عليها «حسنة للشحات» فتقول «إدينى حسنة للشحات» ليعطيها الناس ما تعودوا إعطاءه للشحاذين ككسرة خبز أو رغيف منه أو أى شيء، لتأخذه بيديها وتعطيه لرفيقة سيرها لتضعه فى الإناء الذى معها، وكما يفيد الاعتقاد بأنه ليس هناك إجبار بأن تستحوذ على ما تم لها شحاذته فيمكن بل غالباً ما تتنازل عنه لرفيقتها - الفقيرة فى أغلب الأحيان - وهذا ما يؤكد على أن الغرض ينصب بقيام الأم بالفعل الذى يؤكد على حاجتها الملحة إلى بقاء طفلها، الأمر الذى يدفعها إلى أن تفتعل هذا الدور الذى لا يتناسب مع مكانتها الاجتماعية. وكأنها بذلك تثبت جدارتها به من خلال قيامها بهذا الدور الصعب.

يسير فى هذا الاتجاه ما أشارت إليه الإخباريات بأنه يجب على الأم إذا تكرر موت أبنائها الذكور أن تحرص على أن تلبس المولود الذكر الجديد ملابس لا تشتريها من مالها أو مال أبيه، بل تستعين بملابس تشحذها ممن لديهم، وتستمر على هذا الحال إلى أن يصل سن الطفل إلى عامين أو ثلاثة.

وهذه الممارسات جميعها تؤكد على استمرار تشويه الحالة الاقتصادية والإمكانات المادية لأهل الطفل ليعلنوا بذلك للخالق وللناس ومدى حاجتهم إليه ومدى حرصهم على وجوده بينهم لعلهم بذلك يمنعون الأخطار عنه.

الخلاصة

تخلص هذه الورقة البحثية بعد استعراضها لموضوعها إلى النتائج التالية:

١ - تتأثر بعض جوانب ثقافة المحدثين بالمعتقدات التى كانت تسرى بين أسلافهم القدماء، بشكل يؤكد على التواصل الثقافى فيما بينهم إذ يدعو إليه ويحققه المكان الواحد، على الرغم من فعل الزمان المتغير، شريطة ألا تتدخل عوامل مستحدثة فى التأثير على جوانب هذا التواصل.

٢ - تحتفظ بعض النساء من كبيرات السن، غير المتعلمات، وتحاولن المحافظة على الجوانب المختلفة للممارسات الشعبية المتعلقة بالوقاية من مرض الأطفال أو علاجهم، فى حين لا تلقى هذه الأفكار الاستجابة نفسها عند الرجال. وقد يرجع ذلك إلى الوضع الذى احتلته المرأة فى مجتمع القرية، حيث لا تتسع دائرة اتصالها اليومى إلا فى حدود ضيقة على خلاف الرجل. وتحاول العجائز الآن الترويج لتلك الأفكار وإعادة بثها بين غيرهن من المتعلمات إلا أنها لا تلقى نفس القدر من الاستجابة مثل الذى كان منذ أكثر من ثلاثين عاماً.

٣ - تشير المعلومات الميدانية إلى أن تلك المعتقدات والممارسات المتعلقة بها، تلقى رواجاً وانتشاراً ملموساً بين أفراد الطبقة الدنيا فى مجتمع الدراسة، غير أن ذلك لم يكن يمنع صعود تلك الأفكار إلى أفراد الطبقتين الوسطى والعليا، ويأتى هذا تبعاً لعدم وجود فواصل أو موانع تمنع الاتصال اليومى الحتمى بين جميع أفراد القرية.

٤ - تلعب التنشئة الاجتماعية والثقافية داخل المنزل دوراً ملموساً فى تبنى أو عدم تبنى الأفكار الغيبية المتعلقة بمرض الطفل عند الفتيات والنساء المتعلمات.

وخلاصة القول أن هناك تغيراً واضحاً قد طرأ على الأفكار الغيبية المتعلقة بمرض الأطفال وموتهم بدرجة قد تشير إلى ملامح التخلى التام عنها فى فترة قادمة لا نستطيع أن نتكهن بها. وقد دفع نحو هذا التغير وقاد إليه العوامل التالية:

أ- انتشار التعليم بين كثير من أفراد مجتمع الدراسة من الذكور والإناث، وهو ما أسهم فى التخلى التدريجى عن الأفكار الغيبية والتى كان يعززها أمية الأفراد وعدم اتصالهم بالأفكار المخالفة لما كان سائداً. ويتفق هذا التدرج مع تدرج انتشار التعليم بين أفراد المجتمع منذ مطلع الخمسينات وحتى الآن.

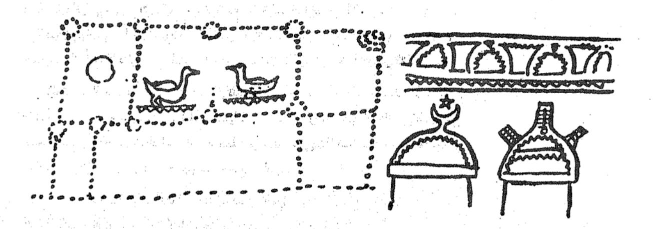
ب- وجود الخدمات الصحية بالقرية (وحدة صحية) (أطباء من أفراد المجتمع) يمكن اللجوء إليهم، كذلك فقد أدت سهولة المواصلات إلى مدينة المركز القريبة إلى اللجوء إلى الأطباء المتخصصين بالمدينة، ولعل ذلك يشير إلى أن تلك الممارسات قد استمدت عوامل انتشارها واستقرارها بين أفراد القرية منذ العصر الفرعونى وحتى هذا العصر تبعاً للحاجة الملحة لإنقاذ الطفل من الهلاك، وعندما طرح العصر الحديث إمكانات هذا الإنقاذ لم يتردد الأفراد فى السير نحو هذا الاتجاه الفكرى الرشيد.

ج- أسهمت أجهزة الاتصال المختلفة - المسموعة والمرئية والمقروءة - فى تغيير أنماط فكر وسلوك أفراد المجتمع وخاصة ما يتعلق بموضوع هذه الورقة البحثية، كما ساهم التعليم بدور واضح فى فهم الخطاب الصحى الذى تبثه تلك الأجهزة.

د- يبدو أن تغير شكل المسكن واحتوائه على إضاءة كهربائية، دفعت نحو الإقلال من وجود الأماكن المظلمة به، وهى التى كانت موطناً صالحاً للتأكيد على وجود الكائنات الغيبية، الأمر الذى قد يشير إلى تراجع بعض تلك الأفكار فى أركان مظلمة من العقل والوجدان الجمعى.

وفى النهاية يحق لنا التنويه إلى ما أشار إليه عبد العزيز صالح فى كتابه التربية والتعليم فى مصر القديمة إلى أن أغلب ما عثر عليه من تمائم وأحجبة فى مصر القديمة يرد إلى عصور اضمحلالها السياسى، فى حين يقل ما وجد منها فيما خلفته عصور الازدهار الحضارى والسياسى (١٧) نرجو أن يكون ما توصلنا إليه من تغير تلك الأفكار والمفاهيم هو إشارة واضحة إلى أننا نسير نحو فترة ازدهار حضارى.... نرجو.

(١٧) عبدالعزيز صالح، **التربية والتعليم فى مصر القديمة**، المرجع السابق، ص٤٥.



أولاً: المراجع

١ ـ المراجع العربية

١ ـ أحمد أمين، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، القاهرة ١٩٥٣.

٢ ـ بدر الدين أبو عبدالله محمد الشبلى، آكام المرجان فى غرائب الأخبار وأحكام الجان، مطبعة محمد على صبيح، ١٣٧٦هـ.

٣ ـ سميح عبدالغفار شعلان، الموت فى المأثورات الشعبية ، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، القاهرة، ٢٠٠٠.

٤ ـ عبدالعزيز صالح، التربية والتعليم فى مصر القديمة، الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة، ١٩٦٦.

٥ ـ محمد الجوهرى، علم الفولكور، الجزء الثانى، دراسة المعتقدات الشعبية ، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٨.

٦ ـ وينفريد بلاكمان، الناس فى صعيد مصر، العادات والتقاليد، ترجمة أحمد محمود، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية الطبعة الأولى، القاهرة. ١٩٩٥.

٢ ـ المراجع الأجنبية

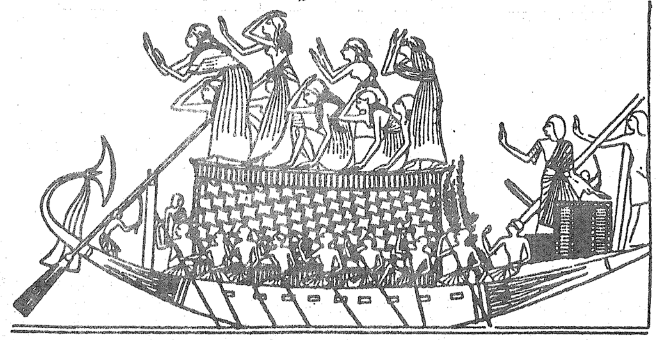
1 - Maspero New Light on Ancient Egypt (translated by E. lee) London, 1908.

2 - petric, social Life in Ancient Egypt findon, 1923.

ثانياً: مصادر الدراسة

١ ـ إخبارية رقم (١)	١ ـ إخبارية رقم (٢)	١ ـ إخبارية رقم (٣)
الاسم: ف. م. س السن: ٧٧ سنة المهنة: ربة منزل الحالة الاجتماعية: أرملة الطبقة الاجتماعية: الدنيا الحالة التعليمية: أمية	الاسم: ع. ع. س السن: ٦٥ سنة المهنة: ربة منزل (داية) الحالة الاجتماعية: متزوجة الطبقة الاجتماعية: الدنيا الحالة التعليمية: أمية	الاسم: ص. م. ع السن: ٤٣ سنة المهنة: موظفة الحالة الاجتماعية: متزوجة الطبقة الاجتماعية: الوسطى الحالة التعليمية: دبلوم تجارة

احتفالية «فتح الفم» تقام لمومياء «خُنفر» (حوالى ١٣٥٠ ق.م)



مركب جنائزى تحمل نساء يضربن رؤوسهن (علامة الحزن) وينشدون للميت

النعش(*)

د. صابر العادلى

ثمة واقعتان - كنت شاهداً عليهما جرتا في قرية «تلوانه» الواقعة في دلتا مصر إلي الجنوب من «منوف»، والشمال من سنتريس وشطانوف، وتطل من الشرق علي «البحر الأعمي»، لكونه أشبه ببيرة لا تصب ولا تفتح علي مجري.

والتاريخ الشفاهي للقرية يزعم أن الاسم هو «تل وانه» وأن «وانه» هذه كانت أميرة فرعونية. وفي مدونات القرن الثامن عشر، يرد الاسم هكذا «ثالوانا». واستبدال الثاء تاء هو منحي لغوي مصري[1].

جرت الواقعة الأولي في منتصف الأربعينيات من القرن الماضي، وكانت الانتخابات النيابية في معمعتها. وما أثار أعظم الدهش هو مقدم مركب (زفة) انتخابية يتصدرها نعش تقليدي بكل المعايير، محمولاً علي أعنة فلاحين جلدة وفوق النعش رجل جالس لا تخلو هيئته من مهابة. صاحب الموكب الهرج والمرج وخالط زغاريد النسوة المستبشرة عنان السماء[2]. ورغم أن النعش كان يحمل حياً لا ميتاً، وأنه تحول إلي منبر نقالين لشخص ذي حيثية يراد له أن يري، ولخطابه أن يصل. رغم ذلك فإن الاستياء لم يحل بأحد، ليس لوقع الابتداع أو الابتكار، ولا لتميز شعب عريق بالمرونة فحسب، كما سنري. وانفضت «العاركة» بسلام كما يقال في هذه الديار. ولم يحرك أحد ساكناً لاجتراح رمز مقدس في بلاد قامت حضارتها علي عقائد ما وراء الموت. وموله أهلها بتوقير الموتي. ولم يمض وقت طويل إلا وقد انتصب النعش نفسه أمام أحد الدور وكان هذه المرة يتيه بحلة من بهاء تأخذ بجماع النفس، مؤلفة من سبعة عقود من السعف الغض، مضفور عليها كل متاح من الزهور الحوشية من أقحوان وعليق وحتي نوار البرسيم ومن ساسابان وصفصاف وحور وكافور.

ولقد حمل النعش هذه المرة عذراء اخترمها الموت غرقي فقد (اشتهاها) جني «بئر العبادلة» فيما يزعمون، فقد تزحلقت قدمها وهي تسقي مواشيها عند الغروب. كانت جنازتها مزيجاً من رقص فاجع، ينفطر له القلب ونواح أليم. وقد راحت أمها والقريبات يلطخن

(*) النعش: محفة من خشب لحمل الموتى طولها ٢١٠ سم عادة وعرضها ٥٥ سم لها أربع قوائم ارتفاع الواحدة منها ٦٠ سم. ويمتد من كل ركن ذراع طول الواحدة ٦٠سم، تحمل المحفة منها. والمحفة مسورة بسياج (كورنيش) خشبى من كل جوانبها عدا الخلفى منها تسهيلاً لوضع الجثمان عليهما. ارتفاع الكورنيش ٤٠ سم. وقد يزدان النعش بنقوش مثل لفظ الجلالة. ومن أطرف ما صادفت عبارة «ولقد خاب من افترى». «وأنا سرير المنايا».

(١) عوض، ١٩٩٣: ١٨٣، يكتبها (Lane 1978:510) بالثاء.

(٢) زغرودة: (ج) زغاريد، صيحات حادة متناغمة تطلقها النساء فى فورة العاطفة، وعند الطرب والفرح. أصلها: رى رى رى = اسم الإله «رع» بالقبطية. أى إنها باسم الإله. وهكذا فإن اسم العشب الطبى: (Pulicaria arabica Coss) رعراع أيوب معناه = رع رب أيوب. انظر: نظير ١٩٧٦: ٩٩. وهو يستخدم فى الأربعاء السابق لعيد شم النسيم بنقعه فى الماء والاغتسال به، ويزعم أن أيوب قد شفى باستخدامه.

رؤوسهن بطين الترع ويلطمن ويفردن مناديلهن الزرقاء أمام[٣] وجوههن. فيما تذرع الرجال بصبر عظيم متمتمين: إنا لله وإنا إليه راجعون.

ومضت الأيام حتى كان عام ١٩٥٧ ليستولى النعش - من جديد - على ألباب أهل القرية، بل وكل القرى المجاورة «فيشا النصارى» و«السوهيت» و«الخضرة». ولا عجب. فقد حمل النعش هذه المرة «معوضًا». وصدر عن النعش ما لا يصدقه عقل. «معوض»: كان أحدب، قميئًا، زرى الهيئة، قبيح الخلقة، أشعث اللحية، أعمص. يرتدى زعبوطًا تجلد من سيل مخاطه ولعابه. وطرطوراً من اللباد أسوأ حالاً. كان معتوهاً وعييًا. لا يعرف من الكلام إلا صوت حشرجة، أشبه بنشيج فظيع. كنا - نحن الصبية - قد اعتدناه وقد اعتادنا بدوره. كان يعرف مقدمه، من زفة الأطفال، لا تعوزهم الغلظة، يرجمونه بالطوب، هازئين. وما كان يرد إساءة ولا يؤذى نملة[٤].

كان منا من يهرع إلى «مشنة البتاو»[٥] فيختلس واحداً ليقدمها له. وكان عرفانه لا يعدو النشيج الموجع نفسه يشيعه سيل من لعابه. كانت زفته تأخذ غايتها عند «كوبرى السارود». وبانعطاف معوض إلى الجبانة ليهجع فى حرارة قيظ لا يرحم، كانت الصبية تنصرف عنه إلى شتات من لهو آخر فقد كانت تخشى الجبانة بالفطرة.

النعش - النبوءة

لم يكن أصل الرجل أو فضله معروفًا. من أين يأتى؟ كثر فى ذلك القول. زعموا أنه «فيشاوى» حيناً ومن «السرو» أحياناً أو من القرى الواقعة إلى الشمال. ولم يره أحد يغادر القرية ولعله لم يغادرها قط. وكان كمن تنشق عنه الأرض. كان الرجال يجتهدون فى تعيين قرية موطناً، أما النسوة فكن يتغامزن ضاحكات بكرامات (مشبوهة) افتأتها الرجل[٦].

وكان من عقلاء القرية رجل يدعى «الشيخ الغلام». كان لا يعانى من شظف العيش. والأدهى أنه كان مجرباً. وضليعا فى إعداد الأحجبة والتعاويذ للمحتاجين والمحتاجات خاصة النسوة العاقرات. وكان هذا فضلاً منه عظيماً. ولقد رأيته مرة يكتب بقلم (الكوبيا) على ظهر فلاح بائس. أرعن المزاج وحاده به جنة، تذهب بعقله كلما اشتد القيظ فيحرن ويثور ويجزجر زوجته من شعرها على أرض تشققت بفعل الجفاف. تزحف فى شقوقها السعالى والجرذان. وأغلب الظن أنه كتب بعض آيات الشفاء[٧]. ومن عجب أن الرجل كان يتهد ويهمد - ربما بفعل التعب أو من اليأس - ويجنى شيخنا ثمار العرفان، وينزل منزل التوقير فى نفوس الفلاحين.

ويزعمون أن رقاه وتعاويذه «وصوفه» لم تكن دومًا عديمة الجدوى، ويزعمون أن بركته قد لحقت بأكثر من امرأة، لم تذق طعم الأمومة.

وكانت عادة «الغلام» أن يطلب من مريدته (العاقر) ضمن ما يطلب الاستحمام يوم الجمعة، ساعة الأدان (الأذان) بالضبط بمياه من (بئر سيدى حكيم) فى منوف. وتعود من هناك رأساً، إلى جبانة القرية حيث تجد فى شقوق أحد المقابر المهجورة «صوفة» - ندفة من صوف رطبة - فتلبسها - وتتوكل على الله.

والحصيفات والشمطاوات من أهل القرية ما كن - حاشا لله - ليتركن الأمر دون الغمز واللمز، الذى يجعل العقل أحياناً يتألق بتأويل الحدس.

أما الرجال (القوامون) فتضاحكوا من شطحات نسوة قليلات العقل والدين. معلنين على الملأ، ومتسلحين باليقين الذكورى، أن «الغلام» قد بلغ من الأمر عتيًا وأنه وإن كان به فضلة لجماع فليس به فضلة لتندية صوفه.

(٣) عن طقوس الندب، والرقص الجنائزى وتلطيخ الوجه والصدر بالطين Herodotos الكتاب الثانى فقرة ٨٥، نظير ١٩٦٧: ٩٩. Blackman 1978:99 ، (1995:101, Lane .

(٤) فى وصف هؤلاء الموهوبين «بالولاية» انظر Lane 1978:228. وهذا الوصف لايزال لهؤلاء (المرشحين) حتى يومنا هذا، ومعوض نموذج مثالى فى عبادة الأولياء وبقايا العقائد السابقة فى الإسلام: Goldziher 1881:Ch. 3 .

(٥) مشنة بتاو: سلة خبز، كلمتان فرعونيتان لم تتغيرا (نظير ١٩٦٧: ٩٤).

(٦) الكرامة: ما يأتيه (الولى) من خوارق، التواجد فى مكانين فى الوقت نفسه، السير على الماء كما فعل الولى (أبوحصيره) فى دمنهور، انظر: العادلى وحواس ١٩٧٠.

(٧) آيات الشفاء هى السور التالية: ٩: ١٤٠٩، ١٠، ١٦،٥٧، ١٧،٦٩، ٢٦،٨٢، ٤١،٨٠، ٤،٤٠.

ولأن الغلام كان تقيًا ورحيمًا وميسوراً وأبتر (بلا ولد) فإن معوضاً وجد فى داره ملاذاً آمناً، من صبية عابثين، وكسرة خبز وشربة ماء وركناً يهجع إليه. وهكذا فقدت القرية ملمحاً احتفاليًا سلبيًا بتوقف زفة معوض. ذلك أن دار الغلام كانت تقع على الطرف الشمالى الشرقى للقرية عند (مسقة سابلة) مسقاة سابلة.

حتى كان اليوم المشهود «ودبت» الزغاريد ـ انطلقت ـ عند دار الغلام وظننا أن البشارة قد وصلت بنجاح تلميذ فى الابتدائى أو طالب فى الثانوى أو أن محكمة قد حكمت لطرف «بالعدل». ولكن الزغاريد كانت لموت معوض، ولا يحسبن أحد أن نسوة قريتنا من فظاظة القلب وقسوته ليفرحن فى موت شماتةً، خاصة وأن معوضاً لم يرد قط إساءة، ولا رفع عكازه يوما دفاعاً، لبؤسه على الأقل. على العكس فإن «أبا ريالة»(٨) هذا المعتوه العيى. كان «ولياً» طهوراً، عندما استبان لنا الرشد: موته وجنازته: وحسن أمر «ولايته» ـ كونه وليًا ـ بعد دفنه. ولا نحسب أن هناك من يزعم أنه يعرف كيف استلم معوض أركان ولايته ولكن خبر موته سرى سريان النار فى الهشيم وتحلق الجمع بدار الغلام واعتلت الصبية نوافذها وتسلقوا سقف الدار من أسطح الجيران والمؤكد أن معوضاً غسل كما يليق بولى وكفن فى أدراج ثلاثة. وانتصب النعش من جديد على باب دار الغلام. وخرج معوض محمولاً على أكتاف رجال ذاهلة تبسمل وتحوقل(٩) مستسلمة . منبهرة بالمعجزة: «بركاتك يا سيدى معوض» شفاعتك(١٠) يا شيخ، سماح يا مولانا. كان يوم الحشر ـ ومن يومها ونحن نؤرخ عظيم الأحداث بهذا اليوم المشهود ولم يخب (ولينا) رجاء فلاحينا، المشرقين بنور الإيمان وروح المعجزة. فما كاد موكبه وعلى رأسه النعش يمضى خطوات فى «درب الغيتة»، فى طريقه إلى الجبانة، حتى شعر حاملوه ـ حسب زعمهم ـ بأن جبال الأرض حلت على كواهلهم، وركع حاملو النعش من أمام. واختلط الحابل بالنابل وجأرت الحناجر بذكر معوض والله وساد هوس دينى أرعن. وتعلقت الجماهير بالجثمان والنعش «بركاتك يا قطب». «سامحنى يا سيدى معوض إن كنت سهوت وأسأت» عبارة طالب أزهرى. «العفو من شيم الكرام». هكذا أفصحت اللغة عن مضمونها الراقى فى شكله الأسمى وكنت أحسب أننا أفقر عباد الله لغة وتدينًا. والتقف الجمع هذه التعبيرات مستبشراً(١١).

وتقدم الشيخ الغلام من نعش ربيبه وجعل رأسه فوق رأسه المغطى وغمغم بما لا يعلمه إلا الله. واستقامت الأمور. فلم يخطئ الناس تفسير إشارته، «العلامة». وهب الرجال بالنعش الذى قام بدورة كاملة إلى الخلف والجمع ذهول والزغاريد لا تنى تلعلع والتضرعات تعلو. وارتد الجميع إلى دار الغلام؛ «بيودع يا عينى بيودع حبيبه»، هتفت امرأة تقصد أن معوضاً يودع الغلام وداره. واستقر النعش على الأرض. وحل الصمت والترقب حتى أنه كان يمكن سماع «سقوط الإبرة». وانطلق الموكب يقوده النعش طائراً حيناً متباطئًا أحياناً عنيداً حروناً حيناً. توقف النعش على أبواب دور عرف أطفالها بالرحمة، وتقديم البتاو والجبنة القريش لمعوض. وأخيراً وصل الموكب إلى الجبانة. وكانت «مقبرة الغلام» قد جهزت لاستقباله. وأقيمت صلاة الميت لمعوض. وقد اعتلت الصبية والنسوة القبور منتهكة حرمتها، وبدا وكأنه يوم الحشر. وعندما كان معوض يلقن الإرشادات الأخيرة التى لا غنى عنها لرحلته وحيداً: إذا سألك الملكان فقل: أنا عبد الله، أموت على دينه، وأشهد أن محمداً رسوله(١٢)... وإذا بصبى «مشاغب» يقول: إنت «بتغشه»، «يقصد تلقنه الجواب»، «وهو عارف ربنا أحسن منك». وانهالت صفعة على قفا الصغير. وانتهت «الدفنة» بالسلام. واضطربت الناس، وانفض الجمع. كان للمعجزة فعل السحر وغمر الجميع الرضا. وبدأت الوفود تصل من كل القرى المجاورة. راكبة الحمير «والكومبيلات» وعربات النقل، زاعمين أنهم أحق بمعوض

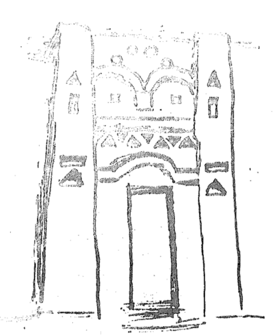
(٨) **أبوريالة**: تعبير مصرى لوصف البلهاء وبطاء العقل والصغار الذين يسيل لعابهم دوماً وكذا مخاطهم، ويسخر الصبية من بعضهم بترديد «أبوالريالة عالسيالة». أى يمتد لعابه حتى جيبه السفلى من جلبابه على جانبه الأيمن.

(٩) **بسمل وحوقل**: سمى اسم الله فقال «لا حول ولا قوة إلا بالله».

(١٠) **الشفاعة**: هى سعى صاحب مكانة لدى آخر لخير طرف ثالث (محمد شفيع المسلمين لدى الله).

(١١) عن سلوك الجماعة فى الزحام انظر: Durkheim 1938:5, Freud 1959:Ch. 2.

(١٢) **التلقين**: آخر ارتباط فيزيقى بين الميت والأحياء، وفى تسجيلاتنا قام المؤذن بإرشاد الميت لدى تلقى اللاحد له من رأسه وصدره، ليسجيه فى قبره: يا عبدالله، إذا سألك الملكان فقل: إننى عبدالله وأؤمن بدين رسول الله، الله ربى لا أشرك به أحداً.. إلخ. وهذا شديد الشبه بما نشره Lane 1978: 517-518. ولكن شعلان (٢٠٠٠ :١٧) يورد نصًا طويلاً يلقيه الملقن بعد الدفن وعلى الجانب الآخر من القبر (الخلف) حتى يسمع الملكان أيضًا. ولدينا من القرائن ما يؤكد أن هذا الطقس هو استمرار لطقس فتح الميت بعد انتهاء التحنيط ـ عندما يقوم كبير الكهنة بواسطة يد خشبية بفتح فم المومياء لتمكن صاحبها من النطق أمام محكمة أوزوريس (Budge 1972:194-9).



لأنه من بلدياتهم. وثار لجاج ثم خصام وشحان. وفى الصباح الباكر كان من أغرب ما سمعنا، أن قبر معوض وجد مفتوحاً وأن جثمان «المبارك» لم يكن هناك.

ورضى التلوانيون بضريح صغير خال. واضطربت الروايات عن أن «معوضنا» قد طار إلى دياره. وثمة ضريحان فى «السرو»، و«فيشا» شاهدة على (ولاية) الرجل.

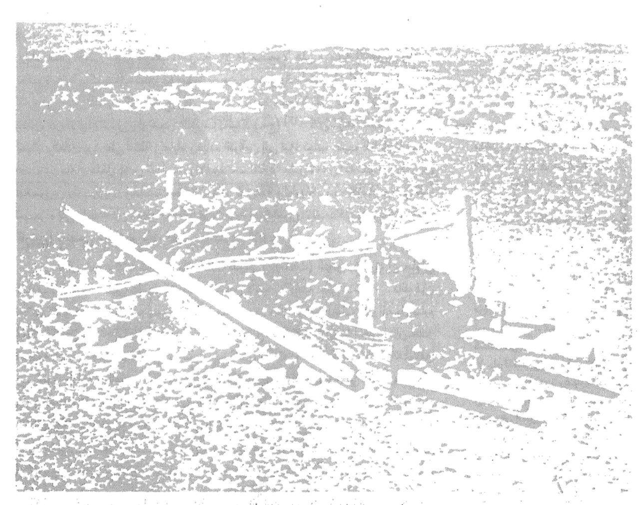
إن ظاهرة النعش «الطائر والحرون»، معروفة فى كل مصر، وتكاد تكون نمطية، وإنها ولابد تستمد حيويتها من مصر التقاليد، ومن حقيقة واقع الموت، ومحاولة الانتصار عليه، بابتداع الخلود والأبدية فالتحنيط والبعث فحتى الإله يموت ويبعث (أسطورة إيزيس وأوزوريس). وهذه الظاهرة تحمل من ذكريات الماضى البعيد الكثير، كما أن النعش يمثل المرحلة الأخيرة من علاقة الميت بالأحياء. فتسعى الجماعة طبقًا لنظامها المعلوماتى بتأمين هذا الانقطاع خوفاً أو احتراماً للميت. وذلك بتصفية الحسابات بين الطرفين، بإشباع حاجات الميت المعروفة سلفًا، بتأويل للعلامات. هذا وتعرف كل الشعوب تقريبًا، نظاما أو نظما، لتأمين علاقات الفصل والارتباط بين الأحياء والموتى: نظم لاستحضار أرواح الموتى (السلة) زعم البعض بظهور الميت لأشخاص بعينهم، (Blackman 1995 : 95 - 96) فتظهر قتيلة لأخيها وأمها، كاشفة عن قاتلها وموضع دفنها ـ وحالات أخرى لا تحصى. إن معطيات حياة القتيلة وعلاقتها بزوجها ... الخ. هو النظام المعلوماتى الجمعى، والتأويل هو حل شفرات المعلومات الكودية. بالحدس شبه اليقينى لعقل باطن مشغول ووعى متحفز.

وفى حالتنا هذه فإن القاتل المحتمل هو الزوج. أما شريكه فلم يتكهن به الأم أو الأخ ولسنا بحاجة إلى التوكيد على أن العقل الباطن للحالم هو القوة المبدعة للحلم، وليس المرئى فى الحلم. والتاريخ حافل بروايات عن نابهين، ومبرزين، حلوا معضلات، رياضية وفيزيائية وغيرها، فى أحلامهم بفعل الانشغال والتوتر. وأية جماعة تدفن ميتاً تعرف ـ فعلياً وعاطفياً، بمطالب الميت التى لم تتحقق وهى ـ أى الجماعة ـ مستعدة لإشباع بعض هذه الاحتياجات حتى بعد الموت. وإفادة (Lane 1978:510) تفضح وعى الجماعة (باعتقاد) الميت بحقه فى مدفن أليق.. إلخ. ومع ذلك فيبدو أن الضرورات الاقتصادية هى سيدة الموقف، وهكذا يجرى خداع الميت كذا! وتدويخه كذا! ثم الإسراع به (طائرا) إلى قبره المعد له. أى إن الجماعة تقوم «بالتشويش» على العلامات التى يرسلها الميت. إن العقل الجمعى هنا مبتذل، رخيص الفطنة، غيبى وناصح، شاطر.

يورد (Lane 1978:510) إفادة على قدر كبير من الخطورة، لم يتنبه لها أحد ـ ولا هو طبعاً فيما أعتقد ـ بإضاءة الظاهرة كلها:

"The funeral of a devout sheykh, or of one of the great "Ulama, is still more numerously attended, and the bier of such a person is not covered with a shawl. A welee is further honoured in his funeral by a remarkable custom. Women follow his bier, but instead of wailing, as they would after the corpse of an ordinary mortal, they rend the air with the shrill and quavering cries of joy called "zaghareet;" and if these cries are discontinued but for aminute, the bearers of the bier protest that they cannot proceed-that a supernatural power rivets them to the spot on which they stand".

إن معنى هذا، أن العقل الجمعى بعقيدته الراسخة يستعيد بالتداعيات ذكريات ظهور الإله ـ محمولاً على محفة ـ متصدراً موكباً. وإن التمجيد الذى يحظى به إذ ذاك لا غنى عنه. رع .. رع .. رع .. رى رى رى ـ راجع الملاحظة رقم (٣) ـ المجد لـ «رى رى رى». تمجد اسمك يا رى أيها الرب...



حمّالة لنقل الموتى إلى المقبرة - ملقاة فى وضع
مقلوب رأساً على عقب - مملؤة بالأحجار الصغيرة

ولكن ثمة معضلة تحتاج لحل! من أين يا ترى للمصريين بهذا النظام العلاماتى المرجعى المؤسس على تذبذبات نعش تؤول على هذا النحو. ونعود إلى الواقعتين اللتين استهللنا بهما ورقتنا هذه. الأولى مقدم موكب (المرشح - الإله) محمولا على محفة (النعش). ولنفهم الظاهرة علينا باكتشاف نظائرها المتوازية من الماضى والحاضر. إن الإله رع، أو آمون القابع فى قدس أقداسه، كان يخرج وفق مواقيت محددة محمولاً على قاربه - محفة. لزيارة نظائره من الآلهة الأخرى أو لمجرد الطواف بالبلاد (حج) (١٣). كان - وهو العليم المنزه عن الخطأ. والعادل يرد على أسئلة رعاياه وعباده التواقين إلى نبؤة تجلب عليهم الطمأنينة، سواء عند خروجه أو داخل قدس أقداسه. والأدبيات حافلة بالعشرات من: «استنباء الإله» من المغمورين والمبرزين. وحسبنا رحلة الإسكندر المرهقة والطويلة - سبعة أسابيع، فى قلب الصحراء إلى واحة آمون - سيوه - طالباً نبوءة من (أبيه) آمون. وتوحد فى (أبيه) الإله (ذى القرنين) ويتسمى هو الآخر بذى القرنين توحداً فى الإله.

وفى حال خروج الإله فإن نبوءاته كانت تتوسل (بإيماءات) النعش «شفرة» أن حاملى القارب - المحفة - كان عليهم التوقف من حين لآخر - للراحة على الأقل - وإذ ذاك فإن طلاب النبوءات كانوا يتوجهون إلى الإله بأسئلتهم. كان المؤمن يسأل: هل العجل سليم فيشتريه؟ أين عنزته المفقودة؟ هل سينجب ابناً؟.. الخ. فإذا كانت النبوءة إيجابية فإن صدر المحفة القارب كان يهبط إلى الأرض (بفعل الكهنة طبعًا) ناءوا وكأنهم تحت أثقال من رصاص. وإذا تقدم القارب المحفة كان الرد إيجابيا ايضاً وإذا ارتد فمعنى ذاك أن الإله قد رفض (Sauneron 1975:104-105). إن «التقليد» الذى وصفناه آنفاً هو الينبوع الذى استمد منه «النعش الطائر والحرون» أصوله. ولا تنى الوقائع تتواتر عن «نعوش» تؤول تحركاتها الذاكرة الجمعية والوعى والمعلوماتية. وثمة واقعة حدثت فى الخمسينيات، حدث أن «الجماهير» أقدمت على قصاص (مشروع): قتل قريب الميت!، ذلك أن النعش رفض المرور من وراء بيت القاتل ومن أمامه. مما أثار الشك فالحدس ثم اليقين وطبعت «الجماهير» عدالتها. (Sauneron1975:105-106 تُرجم مقالاً لصحيفة قاهرية).

والواقعة التى أوردها (Lane 1978:510) إنما تؤكد على أن الوعى والذاكرة الجمعية تسعى إلى تأمين التداعيات وتشبيه توحيد صاحب النعش المبرز (الولى) بالإله. وذلك بإطلاق صيحات التمجيد رع رع رع - رى رى رى «الزغاريد». تباركت يا رع. أما سبب اقتصار ذلك على النساء فى أيامنا، فمرده أساسا إلى دور المرأة كمحامية عن التقاليد وعزلتها النسبية فى مجتمع إسلامى واضطرار الرجال المختلطين بالفاتحين بأحكام الضرورة إلى تبنى (سلوكهم). ولكنهم - أى المصريين - يحزنون ما لم تتصد النساء لهذا الدور وبالنسبة (لمعوض) فإن الظاهرة تتألف من موتيفات ثلاث تؤسس نمطاً:

(١) المستضعف الأبله المجذوب العيى حبيب الله ومريده. الغائب العقل الموعود بالولاية لما أوردناه.

(٢) هذا (المتفرد) يحدد مسار جنازته. يرتد إلى بيت وليه. يتوقف بدور هؤلاء الصبية العطوفين عليه - (هذا كان نظاماً معلوماتياً متاحاً).

(٣) انفراج الموقف بطيران النعش بعد تصفية الميت حساباته مع الأحياء وإبلاغ رسالته. (وهذا يذكرنا بشدة بموتيف السجادة الطائرة فى الأحاديث الشعبية. ثم هجر الميت

(١٣) لقد احتفظت الأقصر (طيبة) بنصيب مدهش من طقس خروج الإله محمولاً على محفة - زورق فى الرابع عشر من شعبان (توفيق عقائدى مصرى - إسلامى) فيما يطلق عليه مولد «سيدى أبى الحجاج» والاسم ليس إلا ترجمة لخروج «آمون» كبير الآلهة حاجا إلى نظرائه من الأرباب الآخرين. وحيث يطوف موكب الإله «زورقه» - بعد خروجه من الضريح المصطنع القائم فوق معبد الكرنك - وتهتف الجماهير آمون... آمون... آمون. وجدير بالذكر - كمثال - وجود مركب فوق قبة مدفن الإمام الشافعى فى مقام الإمام إلى الجنوب من القاهرة وغيره الكثير، ويسمى هذا (القارب)، المركب معدية الشيخ. انظر Blackman1995:198 نظير وليم Sauneron 1975:45 (١٥) أسطورة موت أوسير (أوزوريس) وبعثه من جديد ليصبح سيد «عالم الموتى». انظر دراستنا (تحت الطبع). وكذا عندما اكتشفت النسوة الزائرات لمدفن يسوع أن القبر كان مفتوحاً وخالياً.

(الولى) قبره ليحل فى بلاد أخرى أى بعثه. ووراء هذا التقليد بلاشك، بعث أوزوريس[١٤]، وقبر يسوع المفتوح والخالى فى أسطورة «المسيح».

ومن الغريب أن التقاليد والمعتقدات المتعلقة بالنعش و «محفة الإله» لاتزال فى عنفوان سيرورتها. وأن آلاف السنين لم تغير كثيراً من ملامح تجلياتها. ولا تفسير لدينا إلا تأجج العاطفة الدينية لدى المصريين وأن رع تحول لديهم إلى رب.

المراجع

شعلان، سميح عبدالغفار. ٢٠٠٠، **الموت فى المأثورات الشعبية**. القاهرة.

العادلى، صابر. تحت الطبع. **سيدى الأربعين: بقايا الأسطورة الأزورية فى المأثور الشعبى المصرى.**

«المستعرب» ٢٤ ـ ٢٥.

العادلى، صابر وعبدالحميد حواس. ١٩٧٠. **«بعض الظواهر الفولكلورية فى محافظة البحيرة»**. دورية الفنون الشعبية ـ القاهرة. ١٢، ٢٥ ـ ١٥.

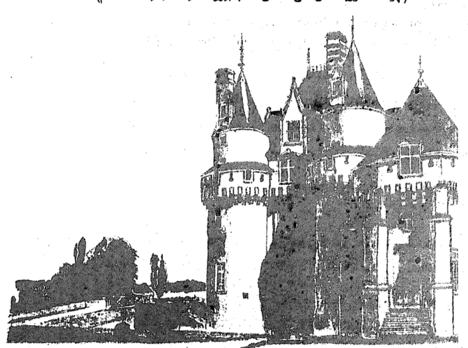
عوض، لويس. ١٩٩٣. **مقدمة فى فقه اللغة العربية**. القاهرة.

نظير، وليم. ١٩٦٧. **العادات المصرية بين الأمس واليوم**. القاهرة.

- Blackman, Winifred. 1995. The Fallabin of Upper Egypt. Arabic transl. By Ahmed Mahmud, Cairo.
- Budge, E.A.1972. Egyptian Magic. London.
- Durkheim, E. 1938. The Rules of Sociological Methods. New york.
- Freud, G. 1959. Group psycholgy. London.
- Goldziher, Ignác. 1881. Az iszlam is zlám [In Hungarian.] Budopest.
- Herodotos = Herodotus with an English Translation (The Loeb Classical Library) Cambridge, Mass. 1957-60.
- Lane; E. 1978. Manners and Customs of the Modern Egyptians. London.
- Sauneron, Serge. 1975. Les prêtres de l'ancien Egypte. Arabic transl. by Zaynab al-kurdi. Cairo.



تحولت راوية الحكايات إلى قارئة لها
(جوستاف دوريه، نقش على النحاس لكتاب بيرو «حكايات الجنيّات، ١٨٦٢م)



قصر «أوس سور لأندر»، المسمى بقصر الأميرة النائمة

الحكاية الشعبية فى القرن السابع عشر

تأليف: ماتياس ڤولر
ڤالتراود ڤولر
ترجمة: أحمد فاروق

«كان ياما كان، امرأة حبلى اسمها باسكاوشا. عندما نظرت فى يوم من الأيام من شباكها الذى يطل على حديقة ساحرة شريرة وقع نظرها على حوض جميل ملىء بالبقدونس»
من حكاية «بيترسينلا» لـ چيامباتيستا بازيله

نحن ننظر إلى القرن السابع عشر من الناحية الثقافية التاريخية باعتباره عصراً للباروك، وبهذا المفهوم نربطه بالقصور والأديرة والكنائس الفخمة، والحدائق الشاسعة على الطراز الفرنسى، والحصون الملكية، إنها حياة موسيقية منطلقة وأوبرات ومسرحيات غنائية إلى جانب الموسيقى الكنسية، الملابس ثمينة وقيمة وهناك سعادة بالألوان الزاهية، تلك اللونية التى لم تجد حرجاً فى أن تغمر ببهجتها حتى كنائس الحج.

ولكن هذا الانطباع يأخذ فى التلاشى عندما نتذكر أن وسط أوروبا قد عانى من ويلات حرب الثلاثين عامًا التى كان من نتائجها كثير من الأوبئة وجيوش من الجنود المشردين الذين قاموا بالنهب والسلب. وقد تم تناول تلك الأحداث المفزعة فى الساجات والمنشورات (المطبوعات ذات الورقة الواحدة). ولا يمكن التغاضى هنا عن الخسارة التى تكبدتها الثقافة الشعبية؛ فقد اختفت قرى بأكملها وتلاشت الألعاب التقليدية وكذا حلقات ومناسبات الحكى، ومع ذلك فلم يضر عصر الباروك بتطور الحكاية الشعبية بل بالعكس كانت الجدلية المفضلة لدى أدب وفن الباروك موجودة فى الحكاية الشعبية المبنية على أساس من الصراع والمميزة بملامح واضحة ومشاهد خيالية. بل حتى التناقض ما بين الظاهر والباطن، الذى ملك ناصيته أدب الباروك، كان موجوداً فى شخص بطل الحكاية، الذى يظهر فى بداية الأحداث بوصفه شخصًا مجهولاً، وبهذا كان هناك قدر من التطابق ما بين الحكاية الشعبية والأدب فى إطار محدود.

ولذا فلا عجب من أن تظهر فى هذا القرن السابع عشر بالذات أكبر مجموعة حكايات أوروبية، بل ربما يعد ذلك هو المسار الطبيعى، وبالطبع لم يحدث هذا التطور دون تناقضات.

ولم تصدر مجموعة چيامباتيستا بازيله Giambattista Basile من نابولى إلا بعد موته المفاجىء عام ١٦٣٧م. ولم تكن أخته أدريانا حريصة على إصدار المجموعة الحكائية بقدر ما رأت أنه من الأهم أن تصنع مما تركه أخوها قصيدة رائعة للأجيال القادمة. وقد تبنى تاجر الكتب سالڤاتوره سكارانو Salvatore Scarano حكايات بازيله، وكان لديه حس جيد بما يحتاجه أهل بلده بالإضافة إلى أنه كان شغوفاً بالأدب الشعبى، والمقصود هنا فى هذا السياق الأدب الشعبى النابوليتانى. ومن ناحية كان هناك عدم قبول للحكاية الشعبية وعدم اهتمام بها فى حين أنه كان هناك اهتمام فائق ومتزايد باللغة القومية ومعها الحكاية الشعبية أيضًا؛ لأنه على النقيض من كتاب «الليالى المسلية» لـ سترابارولا، والذى صاحبت فيه حكايات شعبية مفردة، النوڤيلات، اشتمل كتاب «البنتاميرون» Pentameron على حكايات شعبية فقط. وينتمى إطار الحكى أيضًا إلى الحكاية الشعبية، فهو صياغة موسعة من «العروس الحقيقية» (AaTh533). وبالرغم من أن تلك الحكايات مروية باللهجة النابوليتانية إلا أنها مكتوبة طبعًا بقلم أحد شعراء الباروك وهو بازيله.

لكن من الممكن أن نلحظ فى أسلوب الحكى واللغة عناصر لها طابع ذلك العصر، ويمكن لتلك العناصر أن تكمل العناصر الفردية.

ومما لاشك فيه أن بازيله كان يعرف رواة وراويات للحكايات، ومما لاشك فيه أيضاً أنه قد انشغل بهذا الموضوع. ماهو غير معروف فقط إذا ما قد كانت لديه الرغبة فى نشرها أم لا. وما هو أكيد أنه قد تجنب إظهار شغف مبالغ فيه تجاهها، فكونه شاعراً مرموقاً وفارساً وحاكماً جعله يقف منها على البعد.

وإطار الحكى يقدم لنا مقارنة قصيرة مابين الحكايات الشعبية والقصص الأخرى عاكساً بذلك تقييم بازيله للحكايات: «انظروا إذن، فرغبة فى الاستماع إلى ماهو جديد، يترك الحرفيون ورشهم والتجار مكاتبهم والمحامون قاعات المحاكم والبقالون محالهم ليذهبوا إلى دكان الحلاق أو إلى أى مكان آخر يوجد فيه مجال للثرثرة وللإنصات بأفواه فاغرة إلى أخبار كاذبة من صحف وتقارير وهمية».

وهكذا تجاور الحكاية الشعبية الثرثرة والأخبار الكاذبة ولكن يمكن الفصل بينها فى ذات الوقت: «فالعجائز يروين الحكايات للأطفال لتمضية الوقت»، وبطلة إطار الحكى لدى بازيله هى ابنة الملك تسوتسا Zoza، فتسوتسا تلعن من قبل امرأة عجوز وتترك قصر أبيها باحثة عن قبر الأمير كمبورتوندو وتحاول إحياءه، وذلك بأن تملأ كل يوم جرة بدموعها وذلك لمدة ثلاثة أيام. ولإرهاقها يغلبها النعاس وتقوم جارية سوداء بذرف العبرات الأخيرة فى الجرة، وعندما يخرج الأمير من النعش الرخامى يعتبر الجارية هى منقذته ويتخذها زوجة له عرفاناً لها بجميلها. ولا تملك تسوتسا سوى أن تعود حزينة إلى المدينة، وعندما تحس الجارية بأنها تحمل جنيناً فى أحشائها، تثقل كاهل زوجها برغباتها (ونستطيع أن نرى توحمات الحمل الغريبة فى قصة «رابونتسل»)، وأخيراً تطلب الأميرة المزيفة أن تحكى لها حواديت ويتطلع كومبورتوندو إلى نساء البلدة ويأمر بأن تأتى أكثرهن حصافة وفصاحة إلى قصره. وهنا يقوم بمتعة ساخرة بوصف النساء اللائى وقع عليهن الاختيار «تسيتسا العرجاء وتشيكا العوجاء ومينيكا ذات العنق السمين وتولا ذات الفم الكبير وبوبا الحدباء وأنتونيلا ذات اللعاب السائل، وتشولا ذات الفم الواسع وباولا العمشاء وتشوميتلا ذات القروح وياكوفا العفشة».

وأفسحت الدعوة لقص الحكايات المجال للحكايات التالية التى رويت فى خمسة أيام ووصلت القصة الأخيرة فى اليوم الخامس بإطار الحكى إلى النهاية، حيث كانت الحكاية عن «العروس الحقيقية»، فينكشف القناع عن الزوجة المزيفة وتعاقب، بينما تتزوج تسوتسا أميرها. والنهاية ليست معقدة أو تعليمية، بل إنها تتشابه مع نهاية حكايات شعبية معروفة ذات طابع فكه: «والآن أريد أن أنتهى من الأكل بهدوء، واحدة، واحدة، ومن المؤكد أننى سألعق أصابعى لمدة طويلة بعد ذلك».

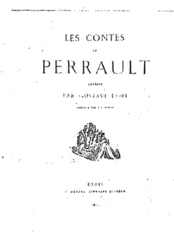
والخمسون حكاية يقارب بعضهم البعض. فأولاد التجار هم أبطال حكايات الأخوين (AaTh 303: Le duje Fratelli)، ولكنهم كتجار يتلاءمون مع صورة العصر والمكان. وفى حكاية «الساحر» «Le cunto d L'uerco»، يعطى الساحر أنتوونو الذى يعمل عنده خادماً مائدة سحرية وحماراً ذهبياً وأخيراً يشبعه ضرباً (AaTh 563). وبتروسينلا، نعرفها باسم «رابونتسل» (AaTh 310) «والدبة» هى «ثراء من جميع الأنواع» «Allerleirauh» (AaTh.510) و«الخادمة» هى «بياض الثلج» (AaTh 709) و«القط ذو الحذاء» (Aa Th 545)، الذى نريد تناوله بعد ذلك يظهر فى «جاليوزو» «Gagliuso»، ودور السيدة هوله تأخذه الجنيات الثلاث (Aa Th 480) والأخوة الثلاثة الحيوانات «Le tre Rrianemale» هم أزواج الأخت والأخ الحيوانات (AaTh 552 A) والحمامات السبع «Le Sette Pal-umelle» هم الغربان السبع (AaTh 451) وهينزل وجريتل (AaTh 327) يدعيان هنا نينيلو ونينيلا.

وحتى الحكاية الشرقية علاء الدين والمصباح السحرى (AaTh 561) كانت موجودة لدى بازيله بعنوان «صخرة الديك» «La Pietra del gallo»، وذلك قبل صدورها فى مجموعة أنطون جالان Antoine Gallauds فى القرن الـ ١٨، وبالطبع هنا دارت الأحداث فى بيئة إيطالية.

وقد كانت الحكايات مثقلة بالصور البلاغية للباروك، لكن كان يمكن التعرف بوضوح على النموذج الأساسى لها. لم يتم تغيير أى شىء فى مسار الأحداث، وربما حاول بازيله بتضمينه للأمثال الشعبية والحكم المتداولة أن يقترب من «صوت الشعب» الذى كان غريباً عليه كشاعر فى البلاط الملكى. والأبيات التعليمية فى نهاية الحكاية والتى تكون ما يسمى «بالدرس الأخلاقى للحكاية» كان يمكن لها مع ذلك أن توافق ذوق جمهور القراء من البرجوازيين: الحسنة التى تفعلها مرة واحدة لايمكن لها أبداً أن تزول.

وأغلب الظن أن الفارق بين التدوين المعاصر للحكاية وإعادة حكايتها وتداولها شفاهياً لايمكن أن يكون كبيراً ولتأكيد ذلك ثانية: ففى إطار النقل الشفاهى لا يستعصى شىء فى الشعر الشعبى - والمقصود به هنا الحكاية الشعبية - على التغيير فلا يقتصر تغيير نقاط الاهتمام فقط على مستوى الموضوع، بل إن الشكل اللغوى يتطور أيضاً بشكل مواز. وفى مثالنا الحى هنا، يعنى ذلك أن الراوى يستخدم المفردات اللغوية والأقوال المتداولة والأسلوب اللغوى للقرن السابع عشر. ولا تبتعد عن


شارل بيرو (١٦٢٨ - ١٧٠٣م)



عنوان غلاف الطبعة الفرنسية لحكايات بيرو


چيل دى رايس (حوالى ١٤٠٤ - ١٤٤٠م) كان مارشال فرنسا بالصورة الأصلية لذى اللحية الزرقاء



«ذو اللحية الزرقاء» يحمل المفتاح الملوث بدم الخيانة. حول هذا الموتيف الأساسى، قام الفنان بعمل صورة مفردة للحظات جوهرية فى مسار الأحداث، من طلب يد العروس بأعلى، إلى موت «ذى اللحية الزرقاء». أسفل إلى اليمين (كارل بيتر جيسار، نقش على الحديد، ١٨٤٣م)

ذلك مثلاً إحدى الصياغات عن العريس الحيوان وهى حكاية «الحية» «Lo Serpe» (Aa Th425) مقرونة بـ (AaTh 400) لدى بازيله: «كان ياما كان، أن جلب الرجل الفقير حزمة من الحطب، كان قد قطعها من الجبل إلى منزله وعندما فك الحزمة وجد بين الفروع حية صغيرة لطيفة».

وكما هو الحال لدى ستراباررولا، كانت حكايات «البنتاميرون» متداولة فى حلقات المستمعين حيث كانت التسلية وسيلة لنقل الألعاب الشعبية التى تعرف عليها بازيله فى الحياة الشعبية النابوليتانية.

وعلى كل حال تفيدنا هذه المجموعة بأنه على الأقل فى وسط إيطاليا فى النصف الأول للقرن السابع عشر كان هناك كم كبير من الحكايات لم تكن حكايات «البنتاميرون» الخمسين إلا نخبة ممثلة لها.

فلنبق بتأملاتنا فى جنوب أوروبا فبدخول الحكايات الشعبية الشرقية إلى البلقان وصلت إلى أوروبا التصورات عن الغيلان وقد اختلطت تلك التصورات عن الغيلان بالتصورات الموجودة فى البلقان عن مصاص الدماء (ڤامبير) والنساء اللائى يمصصن دماء الصبيان Lamien, Strigen. ونتيجة للقتامة والرعب فى حكايات مصاص الدماء ظهر الاعتقاد فى مصاص الدماء بجلاء فى الساجات بالمقام الأول. ثم دخل ذلك الاعتقاد فى القرن الثامن عشر فى تقارير المحاكمات، لكنه صنع لنفسه شكلاً مستقلاً هو حكايات مصاص الدماء Vampirmärchen.

وقد كان من اللازم فى النهاية أن يختفى منها الجو القاتم. فهناك أميرة ترقد فى نعشها بمدفن الكنيسة وتتغذى على جثتها (AaTh 363). ويتمكن البطل الشجاع أخيراً من تحقيق الخلاص للأميرة وذلك عندما يحررها من القامبيرية (مص الدماء) وبعد ذلك يتزوج الأميرة ويكسب على الأقل نصف مملكة وتتحول الأميرة من مخلوق بشع إلى عروس شابة وجميلة على أكمل وجه، ويختفى الخوف والقتامة. هناك صياغة وحيدة، تتداعى فيها لدى البطل ذكريات غير طيبة عن الصباح الذى تلا خلاص الأميرة والعودة من المدفن، عندما جلست الأميرة الحية على مائدة الإفطار وتناولت إفطارها بنهم شديد. ولكن من المؤكد أن تلك إضافة متأخرة قد قام بها أحد الرواة الذى تناول الحكاية ببعض الدهاء. وقد أطلق على الجندى فى القرن السادس عشر اسم «فراء الدب» لرقاده كسولاً فى حظائر الفلاحين الشتوية وقد كان ذلك الجندى بطلاً لحكاية شعبية ترتكز على اعتقادات وأعراف أقدم. فعدم قص الشعر هو إشارة إلى وعد لم يتم الوفاء به. وهذا الموتيف موجود بالفعل فى الرواية القديمة «أبولونيوس فون تيروس». ويحدثنا هانس ياكوب كريستوفل فون جريملسهاوزن -Grim-melshausen فى القرن السابع عشر عن أصل اسم «فراء الدب». ولكى يقدم الجندى بوصفه بطلاً للحكاية، ويضمن مصداقية ذلك، يجعل أحداث الحكاية تدور فى القرن الرابع عشر لأنه فى وقت حروب الثلاثين عاماً وما تلاها، لم يكن ممكناً أن يكتسب جندى أى تعاطف لدى الناس، حيث قام العسكر بنهب وسلب البلاد. وقد أمكن عن طريق العودة بالزمن إلى الوراء الابتعاد عن الواقع التاريخى المؤلم. وقد أضفى جريملسهاوزن على الحكاية لونية محلية، فنقل الأحداث إلى مسقط رأسه هوهنروده Hohenrode بمنطقة أخرتال Achertal (Aa Th 361).

يتوه أحد الجنود فى الغابة، بعد معركة خاسرة وهناك يقابله شبح، ربما كان الشيطان نفسه، ويعده بالمال والبيرة والدخان والبراندى، عندما يقبل أن يرتدى فراء الدب بدلاً من المعطف، حال أن «لا يسرح شعره ولا يقصه ولا يحلق ذقنه ولا يقص أظافره، ولا ينظف أنفه، وعندما لا يغسل يديه ووجهه، ولا يمسح مؤخرته».

وعندما يتأكد المحارب أن روحه لن تُمس بسوء يعقد الحلف مع الشيطان وهكذا يجوب «فراء الدب» الدنيا، وبعد وقت قليل تغطيه «قذارة فظيعة»، وتبدو الأظافر مثل مخالب النسر، ولكن عندما يظهر الدوكات (عملة ذلك الوقت) يرحب به صاحب الفندق، وهناك يعقد «العميد فراء الدب» رهاناً مع ابنة سيد محترم ويكسبه ويتخذ ابنة الرجل النبيل زوجة له، ثم يعود المحارب ثانية إلى الغابة. ويرجع فى عربة تجرها الخيل نظيفاً، بذقن حليقة كفارس نبيل، إلى قصر السيد. وعندما يتعرف على زوجته، وهى الصغرى بين البنات الثلاث، تصاب الأختان الكبيرتان بخيبة الأمل، لأنهما أرادتا الزواج منه وتشنق إحداهما نفسها وتسقط الأخرى فى البئر، وبذا يحصل الشيطان على روحين فى الحال.

وربما يكون جريملسهاوزن قد أخذ النهاية مقتل الأختين الحاقدتين عن «قصة جريمة قتل» من كتاب جيورج فيليب هارسدورفر «الساحة الكبيرة لعرض جرائم القتل البائسة». ولم يتضح إن كان جريملسهاوزن قد ألف حكاية «فراء الدب» أم أنه فقط قد رواها عن آخرين. وقد كان طابع حياته الحافل بالأحداث والمغامرات، قد جعله على علاقة وطيدة بالشعب وبالفلاحين بخاصة، وقد كان هو مالك حانة «النجم الفضى» فى جايسباخ (وبعد ذلك عمدة فى رينشن). وقد كانت المطاعم دائماً مكاناً لتبادل الخبرات ولتبادل التراث الحكائى الموروث.

وقد تم تصوير سلوك الأخت الصغرى وطيبة قلبها بشكل أفضل فى الكثير من الصياغات الأخرى لـ حكاية «فراء الدب»، فهى فى تلك الصياغات لا تتزوج فراء الدب عن طريق المصادفة ولكن لحسن طابعها.

والمثير للاهتمام لدى جريملسهاوزن هو «المعين الخارق للطبيعة» ، فهو شبح ولكنه يمتلك جسداً . وهذا الشيطان بعيد كل البعد عن صورة الشيطان فى الدين كما رأينا فهو هنا فى الحكاية يقوم بمعاونة المحارب المحتاج للعون والذى يهيم بعد المعركة الخاسرة على غير هدى، وفوق ذلك يساعد فى عقاب الشر، الذى لم يكن بعد ظاهراً فى شخصية الأختين الكبيرتين، ثم ظهر مؤخراً. وفى طراز حكاية «صفقة الشيطان مع الأخوة الثلاثة»، يدعى الشيطان أجيس، ويعقد حلفًا مع الأخوة الواقعين فى الضيق المادى. ويتفقون على ألا يتكلم الأخوة أمام الأغراب سوى بضعة جمل وألا يستطيعون أمامهم غيرها. وعندما يتحدث الأخوة بهذه الجمل، التى يمكن من خلالها تأويل أن الحديث يدور حول عمل إجرامى فى أحد المطاعم، يستغل صاحب المطعم الفرصة لتحقيق جريمة قتل بغرض السرقة، كان قد دبر لها منذ زمن بعيد، طالما أنه وجد ثلاثة كباش فداء يمكن إثبات إدانتهم بهذه الجريمة وما يمنع صاحب المطعم وزوجته شىء عن الجريمة سوى الجبن والخوف من أن يكتشفا ومن العقاب. ومع ذلك يظهر الشيطان فى الوقت المناسب - بوصفه خادماً للعدالة - لتخليص المتهمين الأبرياء وليثبت إدانة صاحب المطعم وزوجته الخبيثين، إنه شيطان ذكى يخرج الشر من مخابئه ليظهره أمام العيان ويقضى عليه. وإلى جانب ذلك فهناك فى الحكايات الهزلية الشيطان الغبى البائس مضرب الأمثال، ولكن هذا التصور لا يخلو من هرطقة وإلحاد لأن الشيطان الذى يستطيع كل فلاح استغفاله، لايتمكن فى الغالب من أن يصيب روح أى شخص بأذى.

وكان الماجيستر يوهانس بريتوريوس من مدينة لايبتزج قد دون فى كتابه «الجزء الآخر من وصف العالم» (عام ١٦٦١) ، الحكاية التى نشرها الأخوان جريم بعنوان «الحمار الغريب» ومن المعروف عن يوهانس بريتوريوس ولعه بالكتابة واستغلاله الاتصال بالمسافرين والتجار بالمدينة ليتعرف على غرائب الأحداث، وكان ذو خبرة واسعة بالكتب. والموتيف الأساسى «للحمار الغريب» هو تحول إنسان إلى حمار أو تشوه رأسه بأذنى حمار، وهو موتيف معروف لدينا منذ القدم، فنحن نتذكر «الحمار الذهبى» و «الملك ميداس» وقد نقل بريتوريوس زمن الأحداث إلى القرن الـ ١٧ : فقد سافر أحد أبناء البرجوازيين إلى السويد، وسحرته ساحرة شريرة وابنتها إلى حمار وكان عليه أن يحمل الأجولة الثقيلة، إلى أن تمكن من الرجوع إلى شكله الإنسانى بأن أخذ يأكل زهور الزنبق لكن البطل لم يصب أى حظ من السعادة أكثر من ذلك.

ونجد فى إنجلترا فى القرن السابع عشر حكاية «القطة الثمينة» (Aa Th 1651) فلقد اعتبرت القطة لعدة قرون حيواناً ثميناً (وفى إنجلترا حتى حوالى عام ١٠٠٠م)، لأنها تحمى مخزون الطعام من الفئران والجرذان السخيفة. وعندما تكاثرت بشكل أصبحت به حيواناً منزلياً فى كل البيوت، قلت بالطبع قيمتها ، والمثال الأول الذى احتذته الصيغة الإنجليزية للحكاية كان باللاتينية (ويرجع إلى ١١٧٥م) وكان مرتبطاً ببناء مدينة البندقية: فقد كانت هناك صداقة بين تاجر غنى وتاجر فقير وعندما يسافر التاجر الغنى على متن سفينة تجارية يعطيه التاجر الفقير كل ما يملكه : قطتين. ويذهب الصديق إلى بلدة اجتاحها الفئران، ولم يكن بها أية قطط، ويدفع أهل البلدة مبلغاً هائلاً ثمناً للقطط ويقوم الصديق الغنى بتوصيله مخلصاً لصديقه الفقير.

فى القرون التالية، كان لابد لهذه الحكاية أن تترك أثراً غريباً بعض الشىء وأن تعد أساساً لحكاية هزلية. والصياغة الجديدة لهذه الحكاية قد حصلت ثانية على خلفية مكانية وتاريخية ملموسة فعمدة لندن اللورد ريتشارد وينجستون قد نشأ فى أسرة فقيرة - من المفترض أنه كان صبى طباخ - وقد ترقى فى عمله حتى أصبح مواطناً ثرياً. وقد دفن بعد وفاته فى كنيسة سان ميشيل الملكية وترقد فى نفس هذه الكنيسة أيضاً - على الأقل منذ عام ١٦٧٠، إن لم يكن قبل ذلك - قطة محنطة فى تابوت زجاجى ولابد من طرح السؤال لماذا ترقد هذه القطة فى الكنيسة؟

وتجيب الحكاية على ذلك : لقد حصل وينجستون على ثروته عن طريق قطته. وهى إجابة ليست جادة تماماً ولا يمكن الأخذ بها كما فى حكايات الحيوان أو الأسباب التى تقدمها عادة تلك الحكايات. ويرجع الفضل فى ارتقاء وينجستون إلى اجتهاده وهمته، وهكذا صار اللورد العمدة من القرن الـ ١٥ شخصية من شخصيات الحواديت واستطاع أن يتوحد معها البرجوازيون اللندنيون والبرجوازيون الإنجليز فى القرن السابع عشر، فقد وقف هؤلاء ضد الملك شارل الأول لأنه سعى إلى تعطيل البرلمان وقد أعدموه فى النهاية.

وعندما كان للحكاية الشعبية القدرة على إدخال الأحداث المستجدة إليها فإن ذلك يثبت قدرة ذلك الجنس الأدبى على الحياة وحب الناس له وانتشاره.

ولقد رأينا أن الحكاية الشعبية تختلف على سبيل المثال عن النوفيلا فى أنه يندر تدوينها وبذلك يمكن الإبقاء على حلقة الحكى. فالراوى يحصل غالباً على تقدير متواضع: لقمة أو مشروب. وفى كل الحكايات نجد تلميحاً إلى ذلك إلا أننا نجد على الصعيد الأوروبى رواة حكايات مكلفين ومعينين، وكانوا فى المقام الأول فى البلاط الملكى الروسى ولدى كبار الأمراء، وكانوا يكافؤون على الفور بوشاح أزرق بلون السماء وأحذية برقبة من جلد العجل.

وحتى إيفان الرابع الملقب بالرهيب، كان لديه رواة حكايات، ثلاثة شيوخ عميان، تبادلوا قص الحكايات له ليلاً في جناح نومه. لكن الفلاحين والحرفيين وسكان المدن قد استمتعوا أيضاً بالحكايات أثناء الولائم.

وتشير كتب الوقائع Chronilc إلى أن من كانوا يروون الحكايات، كانوا في المقام الأول أناساً كباراً في السن أو عجائز. ويمكن فهم ذلك لأن العجائز كانوا أكثر تمسكاً بتقليد الحكي وقد حملوا معهم طوال حياتهم برنامجهم الحكائي، وقد جمعوا خبرات وتجارب متنوعة. وحين لم يعد في استطاعة الكبار أن يقوموا بعملهم كرواة للحواديت فقد استطاعوا أن يقدموا للرواة الذين مايزالون يمارسون عملهم بعض التسلية في ساعات راحتهم فالحكاية الشعبية وجدناها إذن لدى كل الشعوب ولم تعد بعد خرافة Ammenmärchen .

وكون الحكاية قد نُقلت شفاهياً، يجعلنا نفهم كيفية بقائها حتى في أوقات الخراب الثقافي، مثل حرب الثلاثين عاماً؛ فالحكي لايتطلب استعدادات خاصة ولا أية جهود أو تكاليف مادية، لقد استطاعت الحكاية أن تستمر في البقاء في حين اختفت الألعاب التقليدية والمواكب وانحلت فرق المسرح.

وإذا كانت مجموعة جيامباتيستا بازيله المنشورة بعد وفاته قد ظهرت في بداية القرن، فإن نهاية القرن قد شهدت مجموعة شارل بيرو. ولا نعرف إذا كان بازيله قد أراد طبع مجموعته أم لا. أما عن شارل بيرو فنعرف أنه كان شاعراً وعمل لمدة طويلة مع جون بابتيست كولبير Jeán - Baptiste Colberts، وزير مالية لويس الرابع عشر، وقد كان بيرو حذراً حيال مجموعته الحكائية (ولا عجب في ذلك، إذ كان قد خصص أعماله الشعرية كلها لمدح مليكه). وقد سمى المجموعة «حكايات أمي الأوزة» Contes de ma mére L'Oye»، وصدرت ووقع أسفلها أن هذه الحكاية لا تنتمي للأدب، والعنوان ليس من تأليف بيرو نفسه بل إنه قد أخذه من أفواه الجماهير، فهم يطلقون على الحكايات الخيالية «حكايات الأم أوزة»، ومصدر هذه الصورة غير محدد.

ومجموعة بيرو يتصدرها صورة من عمل أنتوان كلوزيه Antoine Clouzier، مطبوعة من نقش على النحاس، وتصور راوية تقوم بالغزل أمام المدفأة. ولكي يتخذ بيرو مسافة أكبر من مجموعة الحكايات، قدم ابنه بيير بيرو كمؤلف لمجموعة الحكايات، وللكتاب عنوان إضافي هو «قصص وحكايات من الزمن الماضي» «Histoires ou Contes» «du Temps Passé» وهناك إضافة أخرى «avec moralités» أي بقيمها الخلقية. وبإضافة القيم الخلقية المستقاة من الحكاية الشعبية وكذلك تلك التي ألحقت بها، تواءمت الحكاية الشعبية مع الحياة ذات الطابع الأخلاقي ومع الملل التي سادت البلاط آنذاك تحت تأثير محظية الملك العجوز المتظاهرة بالتقوى مينتينو Mainte-non، وقد عرف بيرو حكايات «البنتاميرون» لكنه أخذ في مجموعته حكايات شعبية فرنسية فقط. وبالمناسبة لم يعالجها كلها بأسلوبه الخاص. وقد عرفنا من مذكراته التي مازالت باقية في شكل مخطوط، اهتمامه المثير بالفولكلور وقد شمل مفهومه عن «الخرافات والأخطاء الشعبية»، الحكم الشعبية المختصة بالطقس والزراعة (قارن الأمثال الشعبية المرتبطة بالشهور القبطية والتي تصف الطقس ومواسم الحصاد. مترجم). وقد حاول بيرو أيضاً أن يعيد صياغة الحكايات في شكل أبيات شعرية، لكن الصيغة النثرية كانت هي الناجحة والحكايات التي قدمها بيرو للقارىء (دون إطار للحكي) هي :

الجمال النائم (Aa Th 410) Le Belle au bois dormant

ذات الرداء الأحمر (Aa Th 333) Le Petit Chaperou rouge.

ذو اللحية الزرقاء (Aa Th 312) Barbe - Bleu

السيدة هوله أو الجنيات (Aa Th 480) Le Fées

سندريلا (Aa Th 510) Cendrillon

ريكيه أبو قُصة Riquet a La houppe

عقلة الأصبع (Aa Th 700) Le Petit Poucet

وقد انتشرت حكاية بيرو بداية في صالونات السادة الكبار ثم طبعت ١٦٩٦/٩٧، في البداية تحت اسم بيير بيرو. ولم يعل بيرو هماً لاستقبال الحكايات فالقراء الذين تشبعوا بالروايات المتكلفة الصنعة تحولوا - وهم يكنون العرفان لبيرو - إلى متعة قراءة جديدة. وغير ذلك كانت الحكايات التي تنتمي أصلاً للتراث الشفاهي صالحة تماماً لأن تحكى وتعاد حكايتها مرات عديدة. فقد ساد الملل الصالونات والحجرات الجانبية لقاعات القصور ولا يستثنى من ذلك قصر فرساي. وبالنظر إلى هذه التجمعات من الناس وجماعات القراء منهم، فقد أبهرهم بيرو بإشارات إلى أحداث معاصرة ذات مضمون طريف، ورجع الصدى الذي أحدثته «حكاية أمي الأوزة» لم يتوقعه بيرو نفسه ولم ينشده، لكن مجموعة الحكايات كانت في مضمونها وشكلها شيئاً جديداً على الأدب الفرنسي.

وبشيء من التوجس أعلن شكل جديد من الفكر عن قدومه : التحول من ثقافة البلاط المدللة إلى البساطة التي عبر عنها جان چاك روسو بعد ذلك بحوالي ٧٠ عاماً من ذلك الوقت، بصيغة «العودة إلى الطبيعة».

وقد أعاد بيرو قص الحكايات الشعبية وفقاً للطريقة التي تداولت بها في فرنسا وفي البلدان الأوروبية الأخرى، والأسلوب كان معاصراً لكن كان قريباً لشكل الحكاية الشعبية.



«سندريلا» : الأمير يخلع حذاء سندريلا

CONTES
ET
NOUVELLES
EN VERS.

DE M. DE LA FONTAINE.



Sur l'imprimé

A PARIS,
Chez CLAUDE BARBIN, vis à vis le Portail de la Sainte Chapelle, au signe de la Croix.
M.DC.LXV.

جون لافونتين، «حكايات ونوفيلات»
عنوان الغلاف لأول ستة أجزاء من «الخرافات»



راوية حكايات تتوجه بحكاياتها إلى الأطفال

IL CONTO DE' CONTI
TRATTENIMENTO A' FANCIULLI

Trasportato dalla Napolitana all' Italiana favella, ed adornato di bellissime Figure.



IN NAPOLI MDCCLXXXIV.
Presso GENNARO MIGLIACCIO.
Con Licenza de' Superiori.

161

LA PIETRA DEL GALLO
TRATTENIMENTO PRIMO
Della Giornata Quarta.



Domenico Aniello, per virtù d'una pietra trovata in capo d'un Gallo diviene Giovane, e ricco; ma essendogli rubata da due Negromanti, torna vecchio, e povero, e cercando per lo Mondo; ha notizia della pietra nel Regno de' Sorci; ajutato, la ricupera, torna allo stato di prima, e si vendica de' ladri.

ERa nella Città di Grotta nera un certo Domenico Aniello tanto disgraziato, e pove-

195

LE SETTE PALUMMELLE
TRATTENIMENTO OTTAVO
Della Giornata Quarta.



SEtte Fratelli partono dalla lor casa, perchè la Madre non fa una figlia femina, onde caminando sempre il Mondo trovano la di loro sorte, e dopo varj successi ritornano ricchi alla di loro casa.

NElla Città di Bene ci venga, vi era una buona femina, la quale in ogni anno faceva un figlio maschio, tanto ch'erano giunti a sette, che parea una siringa del Dio Pan a sette canne. Li giovani dissero alla Madre un giorno, se questa volta non fai una femina scordati di noi, perchè vogliamo andare vagan-

غـلاف مجمـوعـة حكـايـات بـازيلـه، واحـدة مـن الطبعـات المبـكـرة، «البنتاميرون»، بداية حكاية «ديك الحجر»، بداية حكاية «الحمامات السبع»

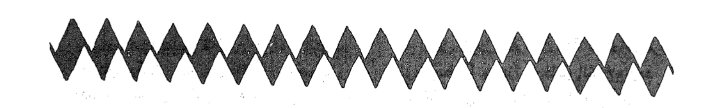
وبذلك استخدم التكرار على سبيل المثال ليصل به إلى درامية وتصعيد الأحداث، ففي نهاية حكاية ذى اللحية الزرقاء، وعندما يهدد الفارس امرأته بالموت تنادى أختها التى تقف بقمة البرج: «آنا، يا أختى العزيزة، ألا ترين شخصاً قادماً». وترد الأخت آنا «لا أرى شيئًا فى الغبار سوى وهج الشمس وخضرة النجيل»، وتنادى المرأة التعيسة التى تأمل فى قدوم أخويها مرة ثانية «آنا، يا أختى العزيزة ألا ترين شخصًا قادمًا» وترد الأخت «لا أرى شيئًا فى الغبار سوى وهج الشمس وخضرة النجيل» وتنادى المرأة المهددة للمرة الثالثة «آنا يا أختى العزيزة ألا ترين شخصًا قادمًا»، وترد آنا «أرى سحابة من الغبار تأتى تجاهنا»، وتسأل المرأة «هل هم أخوتنا»، وترد آنا «لا يا أختى إنه قطيع من الخراف»، وأثناء تهديد ذى اللحية الزرقاء تسأل مرة رابعة «آنا يا أختى العزيزة، ألا ترين شخصًا قادمًا»، وترد «أرى فارسين، لكنهما مايزالان بعيدين جدًا»، وبرغم ذلك يصل الأخوان فى اللحظة التى يريد فيها ذو اللحية الزرقاء أن يذبح امرأته ويقتلانه. ومن خلال شخصية ذى اللحية الزرقاء تظهر لنا شخصية معروفة لنا من العصور الوسطى، لقد عرفنا من قبل كيف وجدت أفعال جيل دى رايس Gilles de Rais طريقها إلى الساحات والبالادات ثم الحكايات، ولدى بيرو فقد ذو اللحية الزرقاء كل الملامح العفريتية المتقادمة، إنه يقدم نفسه هنا كنبيل ثرى، يسكن الريف ويفتح عزبته أيضاً للحفلات والرقص والصيد وتجمعات الأصدقاء. وإذا كان بيرو قد حصل على مادة حكاية الجمال النائم من منطقة أنجو Anjou، فإنه لابد قد حصل فى رسمه لكواليس قصر الأميرة النائمة على انطباعات عن قصر أوس Château d'usse الواقع فى منطقة تل لوار وسط غابة شينو Chinon والذى تسميه العامة قصر «الأميرة النائمة».

وإذا كان وصف القصر المسحور يخاطب الخيال والوجدان، فإننا نستشعر من بيرو تعليقات إضافية ناقدة؛ فعندما تستيقظ الأميرة النائمة من سبات المائة عام تظل محتفظة بجمالها الأخاذ، لكن الأمير يندهش من ارتدائها لملابس جميلة لكنها قديمة مثل ملابس جدته ذات الياقات الكبيرة الصلبة، وحتى الموسيقيين الذين يقومون بالعزف حول مائدة الحفل يقومون بعزف قطع موسيقية قديمة قارب أن يطويها النسيان (ما عدا ذلك تقبل كل القفزات الزمنية الجميلة بدون تعليق).

وليلة الزفاف كانت رائعة لأن الأمير لم يشعر بأى تعب والأميرة لم تحتج إلى النوم لأنها قد نامت مائة عام من قبل. ولأن بيرو له خبرة كبيرة بالحكايات الشعبية الفرنسية فقد استطاع أن يربط مثلاً حكاية الجمال النائم بموتيف حكاية «مطاردات زوجة الأب الشريرة»، ونستطيع أن نلحظ دائمًا أن الموتيف هو فى الوقت نفسه وسيلة للانتقال إلى الحكاية الشعبية المجاورة. وحكايات بيرو تنتمى إلى الحكايات السحرية، ويستثنى من ذلك ذات الرداء الأحمر التى تنتمى إلى الحكايات التحذيرية المخصصة للأطفال. وفى الصياغة التى وصلت إلينا عن الأخوين جريم، ينقذ صياد ذات الرداء الأحمر وجدتها، أما لدى بيرو فيقوم الذئب بالتهام ذات الرداء الأحمر وجدتها ثم يختفى داخل الغابة.

وفى حكايات بيرو يُعجِّل المردة وأكلة لحوم البشر، أو حتى فارس مثل ذى اللحية الزرقاء أو حيوان مثل القط ذى الحذاء من مجرى الأحداث: فأكثر الشخوص جذباً للانتباه فى الجمال النائم هى الجنيات مثلاً، إنهم ينتمون إلى تصورات اعتقادية كلتية ويسيطرون على المشهد الحكائى الفرنسى، ولم يكن لدى الشعوب الكلتية حكايات هزلية ولا حكايات الحيوان. وقد يكون ذلك لظروف خاصة، لأن الأكاديميين ورجال البلاط كانوا يرون أن الحكاية الهزلية مبتذلة جداً.

وحكاية الحيوان انتقلت بسهولة إلى الخرافة Fabel، وقد كان چون لافونتين ممثلاً لانظير له لأدب الخرافة. وقد أراد شارل بيرو أن يصدر كتاباً متواضعاً، لكنه وجد صدى مفاجئاً وتقليداً لكتابه فيما بعد، وعلى أثر ذلك طغى فيضان من حكايات «الجنيات» على الأدب الفرنسى. وقد قرأت شارلوت فون أورليانز، المعروفة باسم ليزيلوته Liselotte Von der Pfalz - وزوجة أخى لويس الرابع عشر - حكايات بيرو بشغف وتذكرت حكاية «سندريلا» التى تعرفها منذ الطفولة.



من الموروث القصصى العالمى (الألمانى)

مختارات قصصية مترجمة

ترجمة: د. توفيق على منصور

نقلاً عن النص الإنجليزى:
Grimm's Fairy Tales: Stories Old and New (New Lanark, Scotland: Geddes and Grosset Ltd., 1995) pp. 153 - 160, 116 - 122, 9 - 14.

الصياد وامرأته

كان الصياد يعيش مع امرأته فى كهف بالقرب من شاطئ البحر. واعتاد أن يمضى اليوم فى صيد السمك. وبينما هو جالس على الشاطئ ذات يوم ممسكاً سنارته وهو ينظر إلى صِفحة الماء ويراقب غمازته، إذا بسنارته، تُسحب منه على حين غِرَّة إلى أعماق البحر. وعندما رفع سنارته، وجد فيها سمكة كبيرة.

قالت له السمكة:

- أرجوك أن تدعنى أعيش، فأنا لست سمكة حقيقية؛ بل أنا أمير مسحور. أَعدْنى إلى الماء ثانية، ودعنى أمضى إلى حال سَبيلى!

فصاح الرجل قائلاً:

- ياللهول! لستُ فى حاجة إلى كل هذا الكلام لتعبرى عن موقفك؛ فلست فى حاجة إلى سمكة تتكلم. اذهب إلى حيث شئت، فأنت الآن حر طليق!

وأعاد السمكة إلى الماء، فانطلقت فى سبيلها إلى عرض البحر، مخلفة وراءها شريطاً طويلاً من الدماء. وعاد الصياد إلى امرأته فى الكهف، فأبلغها بأنه اصطاد سمكة كبيرة، وأنها أبلغته بأنها أمير مسحور، فاضطر إلى إعادتها إلى الماء، عندما سمع حديثها. فقالت امرأته:

- ألم تطلب منه شيئاً؟

فأجابها قائلاً:

- كلاً! فماذا ينبغى علَىَّ أن أطلب؟

قالت المرأة:

- آه! نحن نعيش معذبين فى هذا الكهف ذى الرائحة الكريهة - وعليك أن تعود إلى هذه السمكة، وأن تطلب منها أن تهبنا كوخًا صغيرًا نعيش فيه!

وتردد الصياد كثيرًا قبل أن يعود إلى البحر، ليطلب هذا الطلب. وعندما وصل إلى البحر، وجد الماء أخضر اللون، مائلاً إلى الصفرة. وجلس على حافة الماء، ونادى قائلاً:

أيا ملك البحر

أبشر وأقبل!

فآليس زوجى

وبال حياتى

تريدك أن

تعطيها مَنحة!

عندئذ، أقبلت عليه السمكة، وقالت:

- حسنًا، فماذا تطلب؟

فأجاب الصياد:

- آه تقول امرأتى: إننى عندما اصطدتك، كان يتعين علىَّ أن أطلب منك شيئًا، قبل أن أدعك تمضين إلى عرض البحر. فهى لا ترغب فى العيش بعد الآن فى الكهف، وتريد أن تعيش فى كوخ صغير.

فقالت السمكة:

- اذهب الآن، فسوف تعود إليها، وتجدها قد سكنت الكوخ!

وعاد الصياد إلى امرأته، فوجدها واقفة على باب الكوخ.

وقالت له:

- ادخل! أليس هذا الكوخ بأفضل من الكهف؟!

فدخل الرجل، فوجد ردهة فسيحة وغرفة نوم ومطبخًا مجهزًا. وخلف الكوخ، وجد حديقة صغيرة حافلة بأصناف الخضروات والفواكه والزهور؛ كما وجد فناءً مليئًا بالبط والدجاج. وهنا قال لزوجته:

- آه! كم نحن سعداء بالعيش فى هذا الكوخ؟!

فأجابت امرأته:

- سوف نحاول أن نجعل حياتنا سعيدة فى هذا المكان على أقل تقدير.

ومرت الأمور على خير ما يرام؛ فمضى أسبوع تلاه أسبوعان؛ وحينئذٍ، قالت امرأته السيدة آليس:

- يا زوجى العزيز! ليس فى هذا الكوخ متسع يكفل لنا رغد العيش؛ فالفناء والحديقة صغيران جدًا. ولهذا، فإننى أرغب فى العيش فى قصر كبير مبنى بالأحجار. وعليك أن تذهب إلى السمكة ثانية، وتطلب منها أن تمنحنا قصرًا.

فقال الصياد:

- أيتها الزوجة! أنا لا أريد أن أذهب ثانية إلى السمكة؛ فربما غضبت منى. وعلينا أن نلتزم بالقناعة والرضا بهذا الكوخ.

فصاحت المرأة قائلة:

- كلاَّ! إن ما تظنه هو الباطل؛ والحق أن السمكة سوف تلبى طلبنا عن طيب خاطر. وما عليك إلا أن تحاول!

ذهب الصياد متثاقلاً. ولكنه عندما وصل إلى البحر، نظر إلى الماء فوجده أزرق داكنًا، رغم أنه هادئ، واقترب منه وقال:

أيا ملك البحر

أبشر وأقبل!

فآليس زوجى

وبال حياتى

تريدك أن

تعطيها منحة!

فأقبلت السمكة وقالت له:

ـ حسنًا، فماذا تريد الآن؟

فأجاب الصياد وهو فى غاية الأسف:

ـ تريد امرأتى أن تعيش فى قصر مبنى بالأحجار.

فقالت السمكة:

ـ اذهب إليها، فستجدها واقفة الآن على باب القصر.

وعاد الصياد إلى امرأته، فوجدها واقفة أمام قصر عظيم.

فقالت له:

ـ انظر! أليس هذا القصر كبيرًا؟

ثم دخلا القصر سويا؛ فوجدا فيه عددًا كبيرًا من الخدم، وغرفًا مفروشة بأفخم الأثاث والكراسى الذهبية المنمقة والموائد الحافلة بأشهى أنواع الطعام. وخلف القصر، وجدا حديقة كبيرة، وغابة طولها نصف ميل، تسرح فيها قطعان الأغنام والماعز والأرانب والغزلان. وفى الفناء، يوجد اسطبلات للخيول وحظائر للأبقار.

قال الصياد لامرأته:

ـ حسنًا، الآن بإمكاننا أن نعيش فى هناء وسعادة ما بقى لنا من العمر فى هذا القصر المنيف.

وقالت الزوجة:

ـ ربما يحدث ذلك، ولكن دعنا نتأمل ونرضى بهذا قبل أن يشغل فكرنا هاجس آخر.

وذهبا إلى حيث ناما. وفى صباح اليوم التالى، انبلج النور فى جميع الأرجاء، فغمزت السيدة آليس زوجها بمرفقها وقالت:

ـ استيقظ يا زوجى! حرك نفسك، فإننا يجب أن نكون ملوكًا على كل البلاد.

فأجاب الرجل:

ـ أيتها الزوجة! أيتها الزوجة! لماذا نرغب فى أن نكون ملوكًا؟ فأنا لا أريد أن أكون ملكًا.

فقالت الزوجة:

ـ ولكننى أرغب فى ذلك.

فقال الرجل مستنكرًا:

ـ ولكن يا أيتها الزوجة، كيف تكونين ملكة؟ فالسمكة لا تستطيع أن تجعلك ملكة. وألحت الزوجة قائلة:

ـ أيها الزوج! لا تقل هذا ثانية؛ فما عليك إلا أن تذهب وتحاول، فسوف أكون ملكة!

وذهب الصياد إلى خارج القصر غضبان أسفًا على أن تصبح زوجته ملكة. وتوجه إلى البحر، فوجد ماءه رماديًا داكن اللون، يغطيه الزبد، فصاح قائلاً:

أيا ملك البحر

أبشر وأقبل!

فآليس زوجى

وبال حياتى

تريدك أن

تعطيها منحة!

وبعدها سمع صوت السمكة تقول:

ـ حسنًا، وماذا تريد أن تكون آليس؟

فأجاب الصياد:

ـ ياللهول! تريد زوجتى أن تكون ملكة.

فأجابت السمكة:

ـ اذهب، فقد صارت ملكة الآن!

وعاد الصياد إلى القصر، وعندما اقترب منه، شاهد فصائل من الجنود، وسمع أصوات الأبواق والطبول. وعندما دخل، وجد امرأته تجلس علىٰ عرش عالٍ من الذهب والألماس، وقد وضع التاج الذهبى فوق رأسها، وعلى كل جانب تحف بها ست وصيفات جميلات، كل منهن أطول من الأخرى.

فقال الصياد لزوجته:

ـ حسنًا يا زوجتى، هل أصبحت ملكة؟

فأجابت بالإيجاب:

ـ نعم، أنا ملكة.

وعندما أطال التأمل فيها والنظر إليها، قال لها:

ـ آه يا زوجتى! ما أطيب أن تكونى ملكة! والآن، ليست لدينا آمال أخرى نتطلع إليها.

فقالت:

ـ لست أدرى كيف تسير الأمور! فسوف لا يطول بنا الوقت ونحن على هذا الحال. صحيح، إننى الآن ملكة، ولكننى بدأت أملُّ من كونى ملكة؛ وأظن أن الوقت قد حانَ كى أصبو إلى أن أكون إمبراطورة.

فقال لها:

ـ أى زوجتى! لماذا تريدين أن تكونى إمبراطورة؟

فأجابته قائلة:

ـ أى زوجى! اذهب إلى السمكة، إننى أريد أن أكون إمبراطورة.

فقال الصياد:

ـ آه يا زوجتى! لا تستطيع السمكة أن تصنع إمبراطورة؛ هذا من ناحية؛ وأنا لا أريد أن أطلب هذا الطلب من ناحية أخرى.

فقالت آليس بنبرة حادة:

ـ إننى أنا الملكة، وأنت خادمى، وعليك أن تذهب على الفور!

وبناء على ذلك، اضطر الصياد إلى الذهاب إلى البحر وهو يتمتم بعبارات استنكار:

ـ سوف لا يجلب هذا الأمر خيرًا، فهو طلب جد كبير، وربما أعْيَت طلباتنا السمكة فى آخر الأمر؛ ولسوف نندم على فعلتنا هذه.

ولكنه سرعان ما ذهب إلى البحر، فوجد الماء أسود مشبعًا بالطين، وقد هبّت فوقه عاصفة قوية. وعلى أية حال، اقترب من الشاطئ وقال:

أيا ملك البحر

أبشر وأقبل!

فآليس زوجى

وبال حياتى

تريدك أن

تعطيها منحة!

فقالت السمكة:

ـ وماذا تريد الآن؟

فأجاب الصياد:

- تريد أن تكون امبراطورة.

فردت السمكة قائلة:

- عد إلى قصرك، وستجدها إمبراطورة على الفور.

وعاد الصياد إلى القصر. وعندما اقترب منه، رأى امرأته جالسة على عرش عالٍ جدًا، مصنوع من الذهب الخالص، وقد وضعت على رأسها تاجًا ضخمًا، يبلغ ارتفاعه مترين. وعلى كل جانب، وقف الحراس والوصيفات فى صفوف، وكل منهم أصغر من الآخر، بدءًا بأطول مارد، وانتهاءً بأصغر قزم لا يزيد طوله عن الإصبع. وقد احتشد أمامها عدد كبير من الأمراء والملوك. وهنا، تقدم إليها الصياد، وقال لها:

- أيا امرأتى! هل أنت إمبراطورة؟

فأجابته بالإيجاب المؤكد:

- نعم، أنا إمبراطورة!

فقال لها الرجل وهو يحملق فى وجهها:

- ما أجمل أن تكونى إمبراطورة!

فنظرت إليه وقالت له:

- أيا زوجى! ولماذا نظل على هذا الحال الإمبراطورى؟

فالأباطرة كثر فى هذا العالم، بينما القداسة نادرة. ولسوف أصبح قديسة فى هذا اليوم.

فقال الرجل متعجبًا:

- ولكن السمكة لا تستطيع أن تجعلك قديسة.

فنهرته زوجته قائلة:

- أى هراء هذا الذى تقول؟! إن من جعلنى إمبراطورة لقادر على أن يجعلنى قديسة. وما عليك إلا أن تذهب إليها، وتطلب منها هذا الطلب.

وبناء على هذا، ذهب الصياد إلى شاطئ البحر، ولكنه وجد الريح عاصفة، والبحر هائجًا، وكأن ماءه يغلى، والسفن العائمة تتمايل وتترنح، وفى السماء زرقة خفيفة واحمرار فى الجنوب، وكأن عاصفة عاتية تهب عليه. وارتعدت فرائص الصياد من هول الموقف، ولكنه اضطر إلى الاقتراب من الشاطئ، ليقول:

أيا ملك البحر
أبشر وأقبل!
فآليس زوجى
وبال حياتى
تريدك أن
تعطيها منحة!

فقالت السمكة:

- وماذا تريد الآن؟

فأجاب الصياد قائلاً:

- آه! إن زوجتى تريد أن تكون قديسة.

فلبّت السمكة نداءه وحققت أمنيتها، وقالت للرجل:

- اذهب إليها الآن، فسوف تجدها قديسة!

عاد الصياد إلى زوجته، فوجدها تجلس على عرش ارتفاعه كيلو مترين، وتضع على رأسها ثلاثة تيجان عظيمة، وقد التف حولها الناس يتبركون بها، وعلى كل جانب صفت المصابيح المضاءة من جميع الأحجام، أكبرها يماثل أعلى برج فى العالم، وأصغرها

لا يزيد عن حجم أصغر القناديل. واقترب منها الصياد، وقال لها:

- أى زوجتى! هل أصبحت قديسة؟

فأجابت بالإيجاب:

- نعم، أنا قديسة.

وقال الرجل:

- حسنًا يا زوجتى، إنه لشىء عظيم أن تكونى قديسة، وأظن أن ذلك هو آخر المطاف، فعسى أن تكونى راضية قريرة العين بذلك، فليس فى الإمكان أعظم مما كان.

وردت الزوجة:

- سأتدبر الأمر.

ودخل الرجل وامرأته غرفة النوم، ولكن القديسة آليس لم يداعب النوم أجفانها طوال الليل، من فرط ما تفكر فيه فى الخطوة التالية.

وأخيرًا، أشرقت الشمس فى الصباح، ونظرت الزوجة إلى قرصها المستدير، وهو يرتفع فى السماء، فراحت تمعن فيها الفكر قبل أن تقول:

- آه! ألا أستطيع أن أمنع الشمس من الشروق؟

وأيقظت الزوجة زوجها وقالت له:

- يا زوجى! اذهب إلى السمكة واطلب منها أن أكون إلهة للشمس والقمر.

وكان الصياد مستغرقًا في النوم، فأفاق على هذا الطلب الذى أفزعه مجرد الاستماع إليه، حتى سقط من فوق السرير.

وقال لزوجته:

- أى زوجتى! ألستِ مقتنعة بأن تظلى قديسة؟

فأجابت المرأة:

- كلاً ثم كلاً! فإننى غير مرتاحة إلى رؤية الشمس والقمر يطلعان دون إرادتى. اذهب إلى السمكة مباشرة.

وذهب الرجل وهو يرتعد من شدة الخوف. وعندما اقترب من الشاطئ، هبت عاصفة هوجاء، اقتلعت الأشجار وزلزلت الصخور، واكفهرت السماء واسود لونها، وانطلق البرق ليخطف الأبصار، وأصبح الرعد يصم الآذان، وارتفعت الأمواج السوداء فى البحر كأنها جبال شماء، وقد علاها تاج من الزبد الأبيض كالثلج. وحينئذٍ، قال الصياد:

أيا ملك البحر

أبشر وأقبل!

فآليس زوجى

وبال حياتى

تريدك أن

تعطيها منحة!

فقالت السمكة:

- وماذا تريد الآن؟

فأجاب الصياد:

- آه! إنها تريد أن تكون إلهة للشمس والقمر.

فقالت السمكة:

- عد إليها الآن، فسوف تجدها عادت إلى الكهف!

وهناك أمضى الصياد وامرأته حياتهما، ومازالا يعيشان فيه حتى هذه اللحظة.

بيقيث : الفلاح الداهية

كان بيقيث الفلاح الفقير يعيش عيشة هانئة مع زوجته فى المنزل المتواضع الذى ولد فيه. وبينما هو يحرث الأرض بمحراثه الذى يجره ثوران، إذا به يسمع فجأة صوتًا يناديه باسمه. والتفت إلى مصدر الصوت، فلم ير إلا طائرًا يصيح باستمرار:

- بيقيث! بيقيث!

وهذا الطائر المسكين يدعى بيقيث هو الآخر، ويعتاد فى الصباح التغنى باسمه مثل طائر الصباح. وظن الفلاح أن الطائر يسخر منه ويناديه باسمه، فقذفه بحجر ضخم، ولكنه لم يصب الطائر بأى أذى، حيث تمكن من الطيران بعيدًا؛ بل سقط الحجر على رأس أحد الثورين، فقتله على الفور. وفكر الفلاح فى مصير الثور الآخر عندما نظر إليه، فقال:

- وما فائدة هذا الثور الآخر؟

ولم يطل التفكير فى أمر هذا الثور الوحيد، بل قتله. ثم سلخ جلدى الثورين، ومضى بهما إلى المدينة المجاورة، ليعرضهما للبيع على أحد تجار الجلود.

وسأل عن منزل تاجر الجلود، حتى وصل إليه، ودق بابه. وقبل أن يُفْتَح له الباب، شاهد ربة البيت تخبئ صديقًا لها فى صندوق قديم؛ إذ كانت تخشى أن يراه أحد من أصحاب البيت. ومرت فترة قبل أن تفتح له الباب.

وسألت الزوجة الفلاح عما يريد، فأخبرها بأنه يريد أن يبيع الجلدين. وتصادف أن التاجر لم يكن موجودًا بمنزله، ولا يستطيع أحد أن يساوم فى البيع غيره. وأغراها الفلاح بأن يبيع الجلدين بثمن بخس؛ إذ يقبل مقايضة الجلود بالصندوق القديم الملقى فى ركن البيت؛ وهو الصندوق الذى شاهد المرأة تخبئ صديقها فيه. وبطبيعة الحال، لم توافق الزوجة على هذه الصفقة، حتى طال بينهما الحوار إلى أن حضر التاجر، وسأل عن موضوع الحوار. وأبلغ الفلاح لتاجر بالقصة، وطلب منه أن يعطيه الصندوق القديم فى مقابل جِلْدَىْ الثورين، فوافق التاجر قائلاً:

- بطبيعة الحال، أنا موافق بالتأكيد.

ونهر التاجر زوجته على عدم موافقتها على هذه الصفقة التى يجب أن تفرحها، إذا وافق الفلاح عليها.

وحمل الفلاح الصندوق على كتفه، وكل ما استطاعت المرأة أن تفعله هو الصمت. ووضع الفلاح الصندوق فى عربته، وانطلق بها بعيدًا، حتى ابتعد عن منزل التاجر.

وهنالك سمع صوت الشاب القابع داخل الصندوق، يتوسل إلى الفلاح أن يطلق سراحه. ولم يكن الفلاح ساذجًا، بل ساومه على دفع ألف دولار نظير إطلاق سراحه. ودفع الشاب المبلغ إلى الفلاح، وذهب إلى حال سبيله.

ودخل الفلاح بيته سعيدًا غاية السعادة، وبنى بيتًا جديدًا، وبدت عليه مظاهر الثراء؛ الأمر الذى أثار ثائرة جيرانه من فرط تعجبهم؛ حتى قال أحدهم:

- بيقيث! لابد أنك أتيت من حيث يوجد الجليد الذهبى!

وقاده جيرانه إلى أقرب محكمة يدلى فيها بقصته أمام القاضى، ويبدى أنه حصل على هذا المال بطريق مشروع؛ فأبلغ القاضى بأنه باع جلدى الثورين بألف دولار. وعندما

سمع الجيران ذلك، ذبح كل منهم ثيرانه حتى يبيع الجلد إلى هذا التاجر نفسه. ولكن القاضى قال:

- سوف أتيح الفرصة الأولى لخادمتى.

وذهبت الخادمة بالجلود إلى تاجر الجلود، فضحك التاجر، وأبلغهم بأنه لم يعط الفلاح أكثر من صندوق قديم.

غضب الجيران لهذا النبأ غضباً شديداً، وصمم الجميع على أن يؤذوا الفلاح الذى سخر منهم، حيث قرروا التعرض له وهو يعمل فى حديقته. وتسرب الخبر إلى مسامع الفلاح الذى كان يعانى من سوء معاملة زوجته له وزجرها إياه. ولهذا، أوعز إليها بالتنكر فى ملابسه والعمل فى الحديقة وتقليده تماماً فى الأداء والمظهر. فارتدت الزوجة ملابسه، وبدأت تعمل فى الحديقة منذ صباح اليوم التالى عملاً بوصية زوجها.

وسرعان ما أقبل بعض الجيران وظنوا أن بيڤيث الفلاح هو الذى يعمل فى الحديقة، فقذفوه بالحجارة حتى أردوها قتيلة فى الحال. وتألم بيڤيث من هذا الحدث، وأخذ يفكر فى الهروب من هذا المأزق، حتى يحول وفاة زوجته فى آخر الأمر إلى قضية أخرى. فألبسها ملابسها، ووضع فى يدها سلة حافلة بفاكهة نادرة النضوجِ فى فصل الشتاء، وأجلسها على مَقْعدِ على جانب الطريق.

وبعد برهة، أقبلت مركبة فارهة، تجرها ستة جياد، ويحف بها الخدم من حولها، وقد جلس بداخلها الأمير الذى يسكن فى قصر قريب. وعندما لمح الأمير الفاكهة النادرة فى سلة المرأة، أرسل أحد أفراد حاشيته لكى يسأل عن ثمن هذه الثمار. وذهب الرجل فسأل المرأة:

- ما ثمن هذه الفاكهة ؟

ولم يتلق جواباً؛ فسألها مرة ثانية دون أن يتلقى جواباً أيضاً. وكرر عليها السؤال ثلاث مرات، وهى تلتزم الصمت؛ فغضب الرجل، وظن أنها نائمة، فضربها، فانقلبت على ظهرها فى البركة الموجودة خلف المقعد. وحينئذٍ، انطلق بيڤيث سريعاً، وصار يصيح ويبكى، مدعياً أنه أغرق زوجته، وهدد بتقديم الأمير وحاشيته إلى المحكمة بتهمة قتل زوجته.

توسل إليه الأمير أن يهدأ، وعرض عليه أن يأخذ العربة والخيول والخدم وكل شىء. وإزاء هذا العرض، تظاهر بيڤيث بالرضا والقبول، وأخذ كل ما عرض الأمير، وركب المركبة وعاد إلى منزله.

وعندما اقترب من بيته، تعجب جيرانه من هذه المركبة الفاخرة والخيول الجميلة، وزاد تعجبهم، عندما نزل بيڤيث من المركبة ودخل منزله. وأبلغهم قصته؛ فانزعجوا منها، وغضبوا عليه؛ ولهذا وضعوه فى برميل وقيدوه بالحبال، وهمُّوا بقذفه فى البحيرة القريبة منهم. وبينما هم يدحرجون البرميل أمامهم نحو الماء، توقفوا أمام حانة، وجلسوا فيها يستريحون قليلاً، قبل أن يستأنفوا الدحرجة، ويضعوا نهاية لبيڤيث. ولذا، فقد ربطوا البرميل فى جذع شجرة، قبل أن يدخلوا الحانة للراحة والانتعاش.

ولم يكد بيڤيث يجد نفسه وحيداً. حتى تطرق إلى ذهنه خاطر: كيف يتحرر من هذا القيد؟ فأصغى السمع إلى قطيع من الأغنام والحملان يقترب منه. فرفع صوته وصاح قائلاً:

- لن أكون عمدة للمدينة! لن أكون عمدة!

وعندما سمع الراعى هذا الصياح، اقترب من بيقيث، وقال له:

- عَلاَمَ كل هذا الصياح؟

فأجاب بيقيث:

- آه! يريد جيرانى أن ينصبونى عمدة للمدينة رغم أنفى.

وعندما أبلغتهم بالرفض، وضعونى فى هذا البرميل، وقرروا أن يلقونى فى البحيرة.

فقال الراعى:

- كم أود أن أكون عمدة، إذا كنت فى مكانك.

فقال بيقيث:

- إذن، فلتفتح البرميل، ولتدعنى أخرج منه، بينما تدخل أنت فيه، لكى ينصبوك عمدة للمدينة بدلاً منى. وسرعان ما خرج بيقيث، ودخل الراعى فى البرميل.

ولما كان القطيع بلا راع يرعاه، قاده بيقيث بكل مرح وسرور إلى منزله.

وعندما خرج الجيران من المقهى، استمروا فى دحرجة البرميل، وسمعوا الراعى يصيح:

- أنا أقبل أن أكون عمدة للمدينة!

فأجابه أحد الجيران قائلاً:

- أستطيع القول أنك سوف تكون عمدة. ولكنك يجب أن تستحم أولاً.

قال هذا وهو يدفع البرميل إلى الماء، وعندما فعلوا ذلك، عادوا إلى منازلهم مسرورين، وتركوا الراعى يخرج نفسه منه إذا استطاع ذلك.

ولكن، بينما هم يدخلون القرية من أحد أجنابها، شاهدوا بيقيث قادمًا يقود قطيعًا هائلاً من الأغنام والحملان، فصاح الجميع قبل أن تعقد الدهشة ألسنتهم:

- كيف أتيت إلى هنا؟!

فأجابهم:

- إن البحيرة مسحورة؛ فعندما قذفتمونى فى الماء، غطست إلى أعماق الماء، حتى وصلت إلى قاع البحيرة، وهناك قرعت قاع البرميل، فوجدت نفسى فى وادٍ فسيح، يسرح فيه هذا القطيع دون راعٍ؛ فتوليت قيادته، حتى أتيت به إلى هنا، كما تروننى!

وسأله أحد الجيران:

- أليس هناك قطيع آخر؟

فأجاب بيقيث:

- ولم لا؟ فهناك المئات والآلاف. وما عليك إلا أن تغطس فى البحيرة، وتبلغ ما تريد!

وإزاء هذا الحديث، قرر الجميع الغطس إلى قاع البحيرة للحصول على قطيع مماثل؛ بحيث يكون القاضى أول الغاطسين، ويليه الكاتب، ثم رجال الأمن، ومن بعدهم بقية شعب القرية. وعندما اقتربوا من شاطئ البحيرة، كانت السماء الزرقاء ملبدة بسحب بيضاء متقطعة فى شكل قطيع من الأغنام، وانعكس كل هذا المشهد على صفحة الماء. وعندئذٍ، صاح الجميع:

- هذه هى القطعان... هذه هى القطعان.

وخشية من أن يستولى القاضى على كل القطعان، بادر الجميع بالقفز فى البحيرة.

وبينما عاد بيقيث إلى منزله سعيدًا بما حصل عليه، تركهم يبحثون عن القطيع بأنفسهم قدر المستطاع.

هانز وشقيقته جريتا

ذات يوم أخذ هانز شقيقته جريتا من يدها، وقال لها:

- منذ وفاة والدتنا، لم يمر علينا يوم سعيد؛ فامرأة أبينا لا تكف عن ضربنا طوال الليل. وعندما نقترب منها، تدفعنا بعيداً عنها؛ ولا تقدم لنا إلا الخبز القديد. وحتى كلبها المدلل الذى يرقد بجوار المدفأة؛ يلقى رعاية أفضل منا؛ لأنها فى كثير من الأحيان تلقى له قطعة من اللحم. آه لو أن المرحومة والدتنا تعلم كيف تعاملنا زوجة أبينا! تعالى يا شقيقتى، فسوف نسافر فى عرض الدنيا.

وخرج الشاب والفتاة من المنزل، وظلا يسيران طوال النهار فى الحقول حتى أقبل المساء، وهما يدخلان غابة واسعة، بعد أن أنهكهما المسير، وعضهما الجوع، حتى وجدا تجويفًا بإحدى الأشجار الضخمة، فدخلا فيه واستسلما للنوم.

وعندما استيقظا فى الصباح، كانت الشمس تعلو قمم الأشجار، وتبعث أشعتها بالدفء إلى هانز وشقيقته. وحينئذٍ قال هانز:

- أنا عطشان جدًا يا أختى! وليتنى أرى جدولاً به ماء، لأتوجه إليه، وأروى منه ظمأى، وأحضر لك منه شيئًا لتشربى.
اسمعى! أظن أننى أسمع صوت خرير للمياه!

وحينئذٍ، نهض هانز، وأخذ شقيقته جريتا من يدها، وصارا يبحثان عن جدول الماء المنشود.

ولكن امرأة أبيهما كانت جنية ساحرة فظة غليظة القلب، وتعقبتهما فى الغابة لتصيبهما بأذى. وعندما وجدا الجدول والماء يترقرق فوق صخوره وحصاه، أراد هانز أن يشرب؛ ولكن جريتا سمعت صوتًا ينبعث من الجدول يقول:

- من يشرب من هذا الماء يتحول إلى نمر.

فصاحت جريتا، وبكت وهى تقول لشقيقتها:

- آه يا أخى! لا تشرب من هذا الجدول، وإلا تحولت إلى حيوان مفترس ومزقتنى إربًا.

واستسلم هانز لقولها، رغم أنه كان يقاسى من شدة العطش، وقال لها:

- سوف أنتظر لأشرب من الجدول التالى.

ولكن عندما اقتربا من الجدول التالى، سمعت جريتا صوتاً آخر تبيَّنَتْ أنه يقول:

- من يشرب من هذا الجدول يتحول إلى ذئب.

وحينئذٍ، قالت لشقيقها وهى تبكى:

- يا أخى! يا أخى! لا تشرب وإلا تحولت إلى ذئب وافترستنى.

وتلبية لندائها، لم يشرب، بل قال:

- سأنتظر لأشرب من الجدول التالى؛ وهناك لابد أن أشرب، فأنا جد عطشان، ولتقولى ما تقولين. وعندئذٍ، وصلا إلى الجدول الثالث، فسمعت جريتا صوتًا يقول:

- من يشرب من هذا الجدول يتحول إلى غزال.

فقالت لأخيها:

- آه! لا تشرب، وإلا تحولت إلى غزال وهربت منى. ولكن هانز كان قد انبطح على بطنه، وراح يشرب من الماء، وفى اللحظة التى لمس الماء شفتيه، تحول إلى غزال.

وبكت جريتا بكاءً مرًا على هذا المخلوق المسكين؛ وانحدرت من عينيه هو الآخر دموع غزيرة عندما تمدد بجوارها. وهنا قالت له:

- عليك السلام يا أيها الغزال! نم فى أمان، وأعاهدك على ألا أتركك وحيدًا، بل أرعاك بكل ما أوتيت من قوة طوال حياتى.

ثم خلعت عقدها الذهبى، وطوقت به عنقه، واقتلعت بعضاً من نبات السمار وجدلته، لتصنع منه حبلاً تربطه به، ثم اقتادته ثانية إلى الغابة.

وبعد مسيرة طويلة، وصلا إلى كوخ صغير، نظرت جريتا إليه، فوجدته غير مسكون، فقالت لنفسها:

- نستطيع أن نعيش هنا.

وجمعت بعض الأعشاب اللينة وأوراق الأشجار، لتصنع منها للغزال سريراً. وكانت تخرج كل يوم لتجمع الحشائش والأعشاب والثمار لإطعام الغزال، وتجمع لنفسها ما طاب من ثمار، مثل القسطل والتوت وغيرهما. وتعود فى المساء إلى الكوخ لتصلى، بعد عناء يوم طويل، ثم تسند رأسها إلى الغزال النائم تستخدمه كوسادة، حين تستسلم لسلطان الكرى. وتدعو فى صلاتها أن يعود هانز إلى طبيعته الأولى، حتى يعيشا سوياً عيشة سعيدة.

ظلا يعيشان فى الغابة على هذا الحال فترة طويلة، حتى تصادف أن دخل الغابة ملك البلاد فى رحلة صيد طويلة. وعندما سمع الغزال أصوات الأبواق وصهيل الخيل ونباح الكلاب وصيحات المرح التى تنطلق من الصيادين عند القنص، تمنى أن يذهب إلى منطقة الصيد، ليشاهد مناظر الصيد، فقال لشقيقته:

- آه يا شقيقتى! دعينى أدخل الغابة؛ فأنا لا أطيق البقاء هنا.

وألحَّ عليها فى الرجاء أن تدعه يذهب، فوافقت، وقالت له:

- تأكد من العودة إلىَّ فى المساء. سوف أوصد الباب دونى، اتقاءً لفضول هؤلاء الصيادين المتوحشين؛ فإذا حضرت، فلتطرق الباب ولتقل:

- أختى! دعينى أدخل. وحينئذٍ أعرفك، وأفتح لك الباب. أما إذا لم تتكلم، فسوف يظل الباب مغلقاً.

وهنا قفز الغزال فرحاً، وراح يمرح فى الهواء الطلق. وتصادف أن رأى الملك وحاشيته من الصيادين ذلك الغزال الجميل وتعقبوه، ولكنهم لم يلحقوا به ولم يدركوه؛ لأنه كان يقفز من فوق الأسوار والشجيرات، كلما ضيقوا عليه المكان، وظنوا أنهم أمام صيد ثمين. ولكنه سرعان ما يختفى عن الأنظار فى لحظات.

وعندما أظلمت الغابة، جاء الغزال سريعاً إلى الكوخ وقرع الباب وقال:

- أختى! دعينى أدخل.

وحينئذ، عرفته أخته، وفتحت له الباب، فقفز إلى الداخل، ونام طوال الليل قرير العين على سريره الوثير. وفى صباح اليوم التالى، بدأ الصيد ثانية، وعندما سمع الغزال أصوات الأبواق وصيحات الصيادين، قال لأخته:

- أختى! افتحى الباب ودعينى أخرج. فلابد أن أشاهد مناظر الصيد.

وهنا فتحت له الباب، وقالت له:

- فلتعد إلىَّ فى المساء، وتذكَّر العبارة التى تقولها حتى أتعرف عليك، وأفتح لك الباب.

ولما شاهد الملك والصيادون الغزال، وقد التفَّ حول رقبته عقد من الذهب، همُّوا إلى مطاردته؛ ولكنه كان أسرع منهم، فلم يدركوه. واستمرت المطاردة طوال النهار، حتى حاصره الصيادون تقريباً، وتمكن أحدهم من إصابته فى قدمه، فتسبب فى إصابته بالعرج، ولكنه فى آخر المطاف، تمكن من الوصول إلى الكوخ. وقام الصياد الذى أصابه بتعقبه، حتى اقترب من الكوخ واختبأ؛ وسمع الغزال يقول وهو يدق الباب:

ـ أختى ! دعينى أدخل.

وفتحت أخته الباب ودخل، وأغلقته بعد دخوله. وراقب الصياد كل شىء عن كثب، وعاد إلى الملك، فأبلغه بكل ما رأى وما سمع، حتى قال الملك:

ـ سوف نتابع المطاردة له فى الغد.

وخافت شقيقته جريتا عليه عندما رأته مصاباً، فغسلت الجرح، وضمدته ببعض الأعشاب، وقالت له:

ـ اذهب إلى فراشك الآن لتنام، فسوف تتحسن تماماً فى القريب العاجل.

كان الجرح صغيراً، إلى درجة أنه بطلوع شمس الصباح لم يبق له أثر. وعندما سمع صدى الأبواق، قال الغزال:

ـ لا أستطيع البقاء هنا، ولابد أن أشاهد منظر الصيد. وسوف أحرص على ألا يصيبنى أذى من الصيادين، ولن أمكنهم من اقتناصى.

ولكن جريتا قالت له محذرة إياه.

ـ أنا متأكدة من أنهم وسوف يقتلونك فى هذه المرة؛ ولهذا فسأمنعك من الخروج.

فأجاب الغزال غاضباً:

ـ سوف أموت كمداً إذا حُرِمْتُ من الخروج؛ فعندما أسمع صدى الأبواق، أشعر بأننى أطير فى الهواء.

وإزاء هذا، اضطرت جريتا إلى أن تدعه يخرج؛ ففتحت الباب بتثاقل وضيق، فقفز خارجاً إلى الغابة فى سعادة غامرة.

وعندما رآه الملك قال لحاشيته من الصيادين:

ـ الآن، لابد أن تطاردوه طوال النهار حتى تمسكوا به، وأحذركم من إلحاق أى أذى به.

وغربت الشمس، دون أن يلحق به أحد، فصرف الملك الصيادين، وقال للصياد الذى راقبه:

ـ تعال معى، أرنى الكوخ الصغير الذى رأيت!

وذهب الملك مع الصياد المراقب إلى الكوخ، وقرع الصياد الباب، وقال:

ـ أختى ! دعينى أدخل.

حسناء، تفوق فى جمالها جميع الحسناوات اللائى وقعت عليهن عيناه. وخافت جريتا، عندما رأت أن الذى يدخل كوخها هو الملك بتاجه الذهبى، وليس الغزال. ولكن الملك طمأنها بحديث ودى، وأخذها من يدها، وقال لها:

ـ هل تريدين أن تذهبى معى إلى قصرى، وأن تكونى زوجتى؟

فأجابت الفتاة بالإيجاب، وقالت:

ـ نعم، ولكن الغزال يجب أن يصاحبنى، فلا أستطيع أن أتركه.

فقال الملك:

ـ حسنا، سوف يأتى معنا، ويعيش معك طول العمر، ولن يحتاج إلى أى شىء.

وفى هذه اللحظة قفز الغزال إلى داخل الكوخ، فَلَفَّتْ شقيقته الحبل حول عنقه، وغادر الجميع الكوخ.

ثم أخذ الملك جريتا إلى قصره، واحتفل بزفافها إليه احتفالاً رسمياً. وفى القصر، أبلغت الملك بقصتها الكاملة، فأرسل فى طلب الجنية الساحرة وعاقبها، وأفسد سحرها الذى حوَّل هانز إلى غزال، فعاد إلى طبيعته الأولى، وتبادل الحب مع شقيقته طوال حياته.

أحلام نوم وأحلام يقظة

خمس حكايات شعبية هندية

أ. ك. راماجان

تقديم وترجمة: رأفت الدويرى

تقديم :

بعد أن جمع الباحثون الفولكلوريون الحكايات الشعبية بأنواعها المختلفة، ومن جميع بلدان العالم تقريباً،عكفوا على تصنيف هذه الحكايات.

ولقد كانت المادة المجمّعة بين أيدى الباحثين من جميع أنحاء العالم من التنوع ومن التشابه والاختلاف فى الوقت نفسه، إلى درجة أنهم أجهدوا أنفسهم حقاً فى ضرورة الوصول إلى تصنيف واحد تندرج تحته كل هذه المادة المتشابهة المختلفة.

وقد تمخض هذا الجهد عن تصنيف متفق عليه تقريبًا، وهو تصنيف أنتى - آرنى Anti-Arni وهو باحث فنلندى مرموق، عاش فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. ولقد قام الباحث الأمريكى المعاصر سميث تومسون Smith Tomson بتوسيع وتطوير هذا التصنيف الذى عُرف بتصنيف Arni-Thomson. ولقد نظر هذا التصنيف إلى الحكايات الشعبية من ناحية المحتوى (المضمون) لا من ناحية الشكل، أى من ناحية بناء الحكاية التركيبى.

فهذه المدرسة الجغرافية والتاريخية تُصنّف حكايات الشعوب إلى نماذج أو أنماط بخلاف ما فيها من وحدات أو «موتيفات» صغيرة أو كبيرة.

ولقد كتب سميث تومسون كتابين فى هذا المجال، أولهما بعنوان: The Types of Folk - Tales أنماط الحكاية الشعبية. وثانيهما بعنوان Motiv _ Index of Folk lit-erature دليل «موتيفات» الأدب الشعبى. ولقد أضاف تومسون الكثير إلى كتاباته، وظهرت فى ستة أجزاء.

والآن سنحكى الحكايات الخمس التى تدور حول موتيفة الأحلام: أحلام النوم وأحلام اليقظة.

الحكاية الأولى:

حلم تينالى راما*

من ولاية راجاس - ثانى Rajas _ Thani

فى يوم من ذات الأيام صرح الملك لحاشيته أنه قد رأى حلماً.. ثم وجه حديثه لمهرجه تينالى راما:

«تينالى راما يامهرجى.. لقد رأيتنا أنا وأنت نسير معًا ـ نحن الاثنان فقط ـ نسير فى مكان غريب حتى وصلنا إلى ممر يفصل بين حفرتين الحفرة الأولى مليئة بالعسل والحفرة الثانية يبدو أنها بئر لصرف المراحيض ولهذا كانت طافحة بالغائط والبول والفضلات، الممر بين الحفرتين كان ضيقًا ولكن كان لابد أن نعبره ـ ولكن بمجرد أن وضعنا أنا وأنت أقدامنا على الممر سقطنا معا ـ أنا سقطت فى حفرة العسل أما أنت فلقد سقطت فى الحفرة الطافحة بالغائط.

وهنا انفجر أفراد الحاشية فى الضحك وصفقوا وقد شعروا بالسعادة والشماتة فى تينالى راما المهرج سليط اللسان وها هو ذا أخيرًا قد نال تينالى راما ما يستحقه ولو فى حلم. ثم يواصل الملك حكى بقية حلمه «أنا شربت كل العسل فى الحفرة ثم تمكنت بصعوبة من التسلق من الحفرة وعدت إلى الممر. أما أنت يا مهرجى المسكين فقد تركتك فى الحلم وأنت مازلت فى حفرة الغائط تحاول الخروج منها بلا جدوى فكلما أوشكت أن تعود إلى الممر تعود لتنزلق وتغوص فى الغائط وفى آخر محاولاتك للخروج من الحفرة انزلقت وهذه المرة غاصت رأسك فى الغائط. وهنا استيقظت أنا من الحلم».

ومرة أخرى انفجر أفراد الحاشية فى السخرية والضحك وقد استلقت أقفيتهم للخلف. أما تينالى راما فقد لزم الصمت.

فى صباح اليوم التالى عاد تينالى راما للجلوس فى حضرة الملك وحوله حاشيته ليحكى حلمًا قد رآه.

فقال المهرج موجها كلامه إلى الملك:

«جلالتكم حكيت لنا بالأمس حلم جلالتكم وليلة أمس رأيت أنا حلمًا بدأ حيث انتهى حلم جلالتكم. فلقد خرجت جلالتكم من حفرة العسل وأنا بعد محاولات متعددة تمكنت من الخروج من حفرة الغائط والعودة إلى الممر. ولكن جلالتكم وأنا بعد أن خرجنا من الحفرتين كان من المستحيل العودة إلى القصر فى حالتنا التى كنا عليها جلالتكم وأنا. هل كان من الممكن يا مولاى! وكان لابد أن ألحس بلسانى العسل لتنظيف جسد جلالتكم. وجلالتكم بنفس الطريقة نظفتم جسد مهرجكم من الـ..

تعليق:

تصنف هذا الحكاية إلى «موتيف» «حلم مقابل حلم» أو الرد على حلم بحلم. تحت رقم Motif j. 1527.

* تينالى راما: واحد من أشهر مهرجى القصور فى الفولكلور الهندى.. فتينالى راما أو كريشنبا مشهور كمهرج فى حكايات جنوب الهند الشعبية. وهناك جوبال بهار Gopal Bher مشهور كمهرج فى حكايات البنغال الشعبية.

الحكاية الثانية:

مأدبه فى حلم

من ولاية راجاس ـ زانى Rajas _ Thani

رحل ثلاثة أخوة يعرفون بالأخوة خان ومعهم رابع ينتمى إلى طائفة الكشاترية المنبوذة لأنها الأدنى دينيًا واجتماعيًا ـ رحل الأربعة بحثًا عن عمل يعيشون من عائده وسار الأربعة وظلوا يسيرون حتى وصلوا إلى مكان يستريحون فيه من عناء السفر الطويل، جانبا تهامس الأخوة خان فيما بينهم «نحن ثلاثة. وهذا الكشاترى المنبوذ يمكن أن نستخدمه كخادم لنا».

وعندما شعروا بالجوع أعطوا الكشاترى المنبوذ نقودًا وقالوا له:

«اذهب واشترى لنا طعامًا يكفينا نحن الأربعة» وذهب الكشاترى المنبوذ إلى السوق واشترى كيسًا من الكعك المسكر وبينما هو

عائد من السوق إلى الأخوة خان جالت فى عقل باله هذه الأفكار:

«الأخوة خان لن يعطونى شيئًا من هذا الطعام فلآكل نصيبى هنا والآن قبل أن أرجع لهم. ثم ألتهم ما اعتقد أنه قدر نصيبه ثم عاد ببقية الطعام إلى الأخوة خان.
الأخوة خان نظروا إلى الطعام فى الكيس وقالوا للكشاترى المنبوذ:

«أيها الكاتشرى، يابن البومة نحن أربعة ولقد عدت لنا بطعام قليل لا يكفى الأربعة.. فكيف أكلت ما أكلت؟!»

فسارع الكشاترى المنبوذ وغرف ملء يده من كيس الكعك المسكر وهو يقول: «هكذا أكلت ما أكلت». ثم ألقى فى فمه بما فى يده وابتلعه وهكذا لم يبق ما يكفى للإخوة خان ولكنهم تهامسوا فيما بينهم «لو سألناه أسئلة أكثر لالتهم ما تبقى فى الكيس».

ثم سارعوا بتوزيع المتبقى فى الكيس فيما بينهم وأكل كل أخ منهم نصيبه وهم ما بين راض وغير راض.

وبعد أن أكل الأخوة خان دون رضى شربوا شرابًا وبداوا البحث عن عمل.

ولقد وجد الأخوة الثلاثة ورابعهم أعمالاً طيبة أفضل مما كانوا يتوقعون وتوفر لديهم مال كثير واستعدوا للعودة إلى ديارهم.

ولكن الأخوة خان تهامسوا فيما بينهم: «قبل العودة إلى ديارنا هناك أمر لابد من عمله.. هذا الكشاترى المنبوذ قد التهم غالبية كعكنا المسكر ولابد أن نسترد منه الثمن وندعه مفلسًا ونادى الأخوة خان على الكشاترى المنبوذ وقالوا له: «ياأخانا - قبل أن نعود لديارنا نود أن تؤدى لنا خدمة أخرى فلتصنع لنا اليوم «حلوا نأكله قبل العودة».

واشترك الأربعة فى دفع ثمن شراء اللبن والسكر ودقيق الأرز وغير ذلك وقام الكشاترى المنبوذ بصنع فطائر أرز بالسكر.

وكان الليل قد حل ووضع الأخوة خان الفطائر فى إناء ولفوا الإناء بفوطة وعقدوها حوله بإحكام ثم دار الحديث التالى:

«سننام الآن ومن يحلم منا أفضل حلم سيكون من حقه أن يأكل جميع الفطائر»
اتفقنا يا أخوة اتفقنا يا أخانا من يحلم أفضل حلم ستكون الفطائر من حقه يأكلها كلها وفى الصباح عندما نستيقظ يحكى كل منا الحلم الذى حلمه وصاحب أفضل حلم ستكون الفطائر من حقه، ويحرم منها صاحب الحلم الردئ حسنا يا أخوة - اتفقنا؟ - اتفقنا.

ثم وضع الأخوة خان الإناء وبداخله الفطائر بالقرب من رؤوسهم واستعدوا للنوم.
فى هذه الأثناء كان الكشاترى المنبوذ يفكر:
«هؤلاء الأخوة خان ثلاثة سفلة بلا ضمير ومن المؤكد أنهم سيحرموننى من نصيبى فى الفطائر التى أنا صانعها ومساهم فى تكاليفها».

الأخوة خان انتظروا حتى ينام الكشاترى المنبوذ والكشاترى المنبوذ بدوره ظل منتظرًا حتى ينام الأخوة الثلاثة.

ولكن الكشاترى المنبوذ فكر فى أن يتظاهر بالنوم، وارتفع شخيره. أما الأخوة خان فقد ظلوا يراقبونه بيقظة ولفترة كافية حتى اعتقدوا أنه قد نام بالفعل وغرق فى النوم بعد ذلك نصبوا أسرتهم المتنقلة وناموا عليها نومًا عميقًا وعندما تأكد الكشاترى المنبوذ من نوم الأخوة خان نهض من نومه وعلى أطراف أصابع قدميه اقترب فى هدوء من الإناء وبدون إحداث أى صوت التهم الفطائر المسكرة جميعها. بعدها أحس بنشوة مسكرة من كثرة ما أكله من فطائر مسكرة. ثم عاد لينام بعد أن لف جسده جيدًا بالغطاء وراح فى نوم عميق وارتفع شخيره.

في الصباح استيقظ الأخوة الثلاثة وبدأوا يتبادلون الحديث أما الكشاترى المنبوذ مازال غارقًا فى نوم عميق، ولماذا يستيقظ مثلهم؟! بدأ الاخوة الثلاثة يسأل الواحد منهم الآخر: أى حلم حلمت؟! ماذا كان حلمك؟!

فقال الأخ الأول:

«إيه أيها الأخوة لقد حلمت أننى قد سافرت إلى أجمير Ajmer وذهبت إلى البلاط الملكى، وكان المنظر جميلا» ثم سأل الأخ الأول الأخ الثانى أن يحكى لهما الحلم الذى رآه.

فقال الأخ الثانى:

«أنا حلمت أننى قد ذهبت إلى البلاط الملكى فى جابو Jaipu ولقد تشرفت برؤية جلالة الملك».

فى هذه الأثناء كان الكشاترى المنبوذ قد استيقظ وبدأ يصغى لأحلام الأخوة الثلاثة.

وبدأ الأخ الثالث يحكى حلمه:

«يا أخوة - ماذا أقول لكما - لقد حلمت أننى قد حججت إلى مكة ورأيت النبى عليه الصلاة والسلام».

بمجرد أن انتهى الأخوة الثلاثة من حكى أحلامهم بدأ الكشاترى المنبوذ أنينًا: آه - آه بينما يتثاءب وهو نائم ويتقلب على جنبيه من جنب إلى جنب مع استمرار أنينه مع التظاهر بأنه مايزال نائمًا.

فصرخ الأخوة الثلاثة فيه:

«هه - أنت أيها الكشاترى المنبوذ - يا ابن البومة - أتنوى الاستيقاظ أم لا» فغمغم الكشاترى المنبوذ مع استمرار تقلبه على جنبيه:

«أوه لا.. دعونى نائمًا لا تضايقونى».

فقال له أحد الأخوة الثلاثة قُل لنا، احك لنا بماذا حلمت؟! ماذا حدث لك فى الحلم؟! فقال الكشاترى المنبوذ:

إيه.. أيها الأخوة إليكم ما حدث لى فى الحلم تقدم نحوى عملاق ضخم الجثة وظل يضربنى بقسوة. جسمى كله موجوع من الضرب.. آه.. آه ثم قال إلى العملاق الضخم: فلتأكل هذه الفطائر - كل الفطائر - كلها. مرغمًا أكلت الفطائر - كلها وظل العملاق الضخم يضربنى حتى قد أوجع جسمى كله آه.. آه هنا صاح فيه الأخوة الثلاثة أيها المغفل يابن البومة لقد كنا نيامًا بالقرب منك فلماذا لم توقظنا كان من الممكن أن ننقذك لماذا لم توقظنا؟»

فقال الكشاترى المنبوذ:

أيها الأخوة.. كيف كان لى أن أوقظكم.. وواحد منكم فى أجمير والثانى فى جابو وثالثكم ابتعد حتى وصل مكة ليشرف برؤية النبى علية الصلاة والسلام ومع ذلك قد ظللت أصيح وأنادى عليكم كثيرًا وبصوت مرتفع ولكن كيف كان يمكنكم أن تسمعون صياحى وندااتى؟!

تعليق:

* تُصنَّف هذه الحكاية تحت نمط «الحلم بالعيش» أو كما نقول فى أمثالنا الشعبية الجعان بيحلم بسوق العيش ورقمها فى دليل الأنماط AT 1626 Dream Bread.

الحكاية الثالثة:

البحث عن حلم

من ولاية سانتالى - Santa li

كان هناك ملك لم تنجب له زوجته وريثًا للعرش لهذا تزوج زوجة ثانية فأنجبت له ولدين، وهكذا أصبح للملك وليًا للعهد وبالتالى وريثًا للعرش مما أسعد الملك وشعب مملكته ولكن مثلما يحدث أحيانًا بعد أن

أصبح للملك ولدين من الملكة الجديدة، أنجبت الملكة القديمة له ولدًا.

وهنا بدأت صراعات لا تنتهى فبعد أن كانت الملكة الجديدة مطمئنة لأن يرث ولديها العرش أصبحت الآن تخشى أن يفضل الملك ولده ابن الملكة القديمة وليًا للعهد ووريثًا للعرش لهذا استخدمت حيلها كأنثى صغيرة لتقنع الملك بإبعاد الملكة القديمة وولدها. ولقد استجاب الملك لحيل الملكة الأصغر ونفى الملكة القديمة وولدها إلى ولاية مستقلة وخصص لها قصرًا مستقلاً.

وفى إحدى الليالى رأى الملك حلمًا.. رأى لبؤة ذهبية وحية ذهبية وقرد ذهبى والثلاثة يرقصون معًا، لم يفهم الملك معنى الحلم، مما أقلقه ولكى يهدأ حتى يجد تفسيرًا وتاويلاً لحلمه. سأل الملك الملكة الجديدة وولديها عن تفسير للحلم ولكنهم عجزوا عن تفسير الحلم ولكن الابن الأصغر قال إن لديه إحساسًا بأن أخيه غير الشقيق ابن الملكة القديمة سيمكنه تفسير الحلم.

فأرسل الملك لابنه من الملكة القديمة وعندما حضر وبعد أن استمع لحلم والده الملك قال:

إلى جلالتكم التفسير والتأويل لحلمك يا مولاى، إن الحيوانات الذهبية الثلاثة تمثلنا نحن أولادك الثلاثة. فنحن بالنسبة لجلالتكم كالذهب ولقد بعث الله لجلالتكم بهذا الحلم لكى لا نتقاتل نحن الأخوة الثلاثة فيما بعد. إذ يستحيل على ثلاثتنا أن نتولى ملك المملكة بعد جلالتكم ومن المؤكد أننا سنتقاتل نحن الأخوة الثلاثة إذا ما جلالتكم اختار واحدًا منا بعينه ليكون وليًا للعهد ثم رويثًا للعرش والحلم يود أن يقول لجلالتكم أن الابن الذى سيحضر لجلالتكم اللبؤة الذهبية والحية الذهبية والقرد الذهبى ويجعل الثلاثة يرقصون معًا أمام شعبكم سيكون ابنكم المختار من بين أبنائك الثلاثة ليكون وليًا للعهد وبالتالى وريثًا للعرش.

ابتهج الملك لهذا التفسير لحلمه فقال لأولاده الثلاثة:

سيكون وليًا للعهد ثم وريثًا للعرش من يستطيع منكم أنتم الثلاثة أن يحضر لنا الحيوانات الذهبية الثلاثة فى مثل هذا اليوم من العام القادم.

ذهب ولدا الملكة الجديدة وفكرا فى الأمر ثم قررا أنه لا جدوى من البحث عن حيوانات الحلم الذهبية حتى لو أنهم أحضروا صائغ ذهب وطلبوا منه أن يصنع لهم الحيوانات الذهبية الثلاثة فسيكون من المستحيل أن يجعلوا تلك الحيوانات الذهبية الثلاثة ترقص معًا أمام الملك.

أما ابن الملكة القديمة فقد عاد لأمه وأخبرها بكل ما حدث مع أبيه الملك فأخبرته الملكة الأم أن لا ييأس فسيجد الحيوانات الذهبية إذا ذهب إلى الغابة حيث يعيش الزاهد الذى سيدله بالتأكيد إلى ما يجب أن يفعله.

وبدأ ابن الملك رحلته إلى الغابة وبعد عدة أيام من السفر وجد نفسه فى غابة كثيفة تلفها ظلمة الليل.. وظل يتجول حتى رأى أخيرًا نارًا مشتعلة عن بعد. اتجه ابن الملك تجاه النار.. وعندما وصل جلس بالقرب منها وبدأ يدخن، رائحة الدخان أيقظت الزاهد الذى كان نائمًا على بعد خطوات من النار نهض الزاهد وسأل من هناك؟! فقال ابن الملك: «يا خال.. انا ابن أختك»، فرد الزاهد: حقًا أنت ابن أختى؟! من أين أنت آت فى مثل هذا الوقت المتأخر من الليل؟!

قال ابن الملك: «من بلدى يا خال».

فقال الزاهد: «وما الذى ذكرك بى الآن؟! أخشى أن يكون هناك أمر خطير قد حدث».

فقال ابن الملك: «لا.. فى الحقيقة الأمر ليس خطيرًا لهذا الحد.. لقد حضرت إليك يا خال.. لأن أمى قد أخبرتنى أنك قادر على مساعدتى لأجد اللبؤة الذهبية والحية الذهبية والقرد الذهبى»، وعد الخال الزاهد ابن الملك أن يساعده لإيجاد الحيوانات الذهبية. ثم وضع على النار إناء الطبخ بعد أن وضع فية ثلاث حبات من الأرز فقط وبعد ان نضج المطبوخ كان كافيًا كوجبة لاثنين وبعد أن انتهيا من الأكل قال الزاهد: «يابن الأخت.. فى الحقيقة أنا لا أستطيع أن أخبرك بما يجب أن تفعله لكى تجد الحيوانات الذهبية الثلاثة.. ولكن فى الغابة وعلى بعد مسافة من هنا يعيش أخى الأصغر.. اذهب إليه وسيخبرك بما يجب أن تفعله».

وفى الصباح التالى بدأ ابن الملك مسيرته وبعد يومين من السير وصل إلى الزاهد الثانى وأخبره بمطلبه.

واستمع الزاهد الثانى لحكاية ابن الملك ثم وضع على النار إناء الطبخ بعد أن ألقى فيه فقط حبتين من الأرز وبعد أن نضج المطبوخ كان كافيًا كوجبة لاثنين وبعد أن انتهيا من الأكل قال الزاهد الثانى لابن الملك أنه لا يستطيع أن يخبره أين يمكنه أن يجد الحيوانات الذهبية الثلاثة ولكن أخيه الأصغر من المؤكد سيعرف.

فى الصباح التالى واصل ابن الملك رحلته وبعد يومين من السير وجد الزاهد الثالث الذى وضع إناء الطبخ فوق النار بعد أن ألقى فيه بحبة أرز واحدة فقط ولقد كان المطبوخ كافيًا كوجبة لاثنين. وفى الصباح التالى طلب الزاهد الثالث ابن الملك أن يذهب إلى حداد ليصنع له درعًا من الحديد مزودًا بدستة من الزوائد الحديدية المصقولة والحادة الحواف لدرجة أن تقطع إلى نصفين ورقة شجر بمجرد سقوطها على حوافها.

وذهب ابن الملك إلى الحداد الذى صنع له الدرع بالمواصفات المطلوبة وعاد ابن الملك إلى الزاهد الثالث بالدرع المطلوب. فقال الزاهد الثالث إنه لابد من تجربة الدرع فوضعه تحت شجرة بشكل يجعل حوافه المصقولة الحادة لأعلى . ثم طلب من ابن الملك ان يتسلق الشجرة ويهز أحد فروعها لتتساقط بعض اوراقها وبالفعل تسلق ابن الملك الشجرة وهز أحد فروعها فلم تسقط ولا ورقة تسلق الزاهد الثالث الشجرة ومجرد أن هز فروع الشجرة انهمرت كسيل أوراق الشجرة فانشطرت إلى نصفين كل ورقة لامست الحواف المصقولة والحادة للدرع.. اطمأن الزاهد الثالث إلى أن الدرع قد صنع تمامًا كما أراد.

ثم أخبر الزاهد الثالث ابن الملك أنه على مسافة ما فى الغابة سيجد زوجًا من الحيات يعيش فى بيت مصنوع من عيدان بوص «البامبو» ولهما ابنه لا يسمحان أبدًا بخروجها من البيت وطلب الزاهد الثالث من ابن الملك أن يثبت الدرع بحوافه المصقولة الحادة فى مدخل بيت زوج الحيات ويختفى هو أعلى شجرة وعند خروج زوج الحيات من داخل البيت سيتقطع جسداهما إلى قطع كثيرة . ثم طلب منه أن يدخل بيتها بعد ذلك حيث الابنة التى ستدله على المكان الذى سيجد فيه حيوانات حلم الملك الذهبية.

وسار ابن الملك قاصدًا بيت زوج الحيات وقرب الظهيرة وصل إلى هناك وكما طلب منه الزاهد الثالث ثبت ابن الملك الدرع فى مدخل البيت.وفى هذه الليلة عند خروج زوج الحيات من بيتها تقطع جسداهما إلى الكثير من القطع . بعد ذلك بقليل نظرت ابنة زوج الحيات لخارج البيت لترى ما حدث

لوالديها.. هنا رآها ابن الملك . إنها ليست حية كوالديها بل كانت صبية غاية فى الجمال . بسرعة اندفع ابن الملك لداخل البيت إلى حيث الصبية وتبادلا الحديث ولم يمض وقت طويل حتى أحيا بعضهما البعض وعزاها ابن الملك لمقتل والديها وسرعان ما نسيت الصبية حزنها على والديها وعاشت مع ابن الملك فى بيتها لأيام طويلة.

وبصرامة منعت الصبية الحية ابن الملك من الخروج لأى مكان غرباً أو جنوباً خارج المنزل.

ولكن ابن الملك . فى أحد الأيام عصى تحريمات الصبية الحية وخرج ليتجول غرباً بعيداً عن المنزل وبعد أن سار لمسافة قصيرة رأى لبؤات ذهبيات ترقصن وبمجرد أن وقع بصره عليهن تحول فى الحال إلى لبؤة ذهبية ورقص معهن. فى الحال علمت الصبية الحية بما حدث لابن الملك فأعادته معها إلى بيتها بعد أن أعادته إلى شكله البشرى.

وبعد أيام قلائل خرج ابن الملك من البيت ليتجول جنوباً خارج البيت فرأى حيات ذهبيات ترقصن على حافة حوض وبمجرد أن وقع بصره عليهن فى الحال تحول إلى حية ذهبية وشاركهن الرقص ومرة أخرى الصبية الحية تعيده للبيت وبشكله البشرى.

وللمرة الثالثة خرج ابن الملك وسار جهة الجنوب الغربى خارج البيت وهنا رأى قروداً ذهبية ترقص تحت شجرة موز وبمجرد أن وقع بصره على القرود الذهبية الراقصة فى الحال تحول إلى قرد ذهبى وشاركهم الرقص ومرة ثالثة أعادته الصبية الحية إلى البيت وإلى شكله البشرى.

وبعد ذلك قال ابن الملك: «حان الوقت للعودة إلى بلدى».

فسألته الصبية الحية: لماذا إذن جئت؟ فأخبرها ابن الملك بكل شئ عن حلم أبيه الملك والآن وقد وجد الحيوانات الذهبية يجب أن يعود إلى بلده.

فقالت الصبية الحية:

«وماذا عنى انا؟! (ثم انفجرت باكية) فلتقتلنى أولاً قبل أن تعود لوطنك! لقد قتلت والدى وأنا لا أستطيع أن أعيش بعدهما هنا لوحدى».

فقال لها ابن الملك:

كلا لن أقتلك ولن أتركك بل سآخذك معى إلى مملكة أبى. هنا شعرت الصبية الحية بالسعادة ثم سألها ابن الملك كيف يمكنه أن يصطحب معه الحيوانات الذهبية الثلاثة فحتى الآن اقتصر الأمر على مجرد رؤيتى لهذه الحيوانات.

فقالت له الصبية الحية بأنه إذا وعدها مخلصاً أنه لن يهجرها أبداً ليتزوج بغيرها فإنها قادرة على أن تستحضر له الحيوانات الذهبية الثلاثة فى الوقت المحدد فأقسم لها ابن الملك أنه لن يهجرها إلى الأبد وهكذا بدأت رحلة العودة للوطن وعندما وصلا إلى المكان الذى يعيش فيه الزاهد الثالث وقد كان ابن الملك قد وعده أن يمر عليه فى طريق عودته ليريه الحيوانات الذهبية ولكن ابن الملك لم يكن يعرف ماذا سيقول للزاهد وقد رجع دون أن تكون الحيوانات الذهبية معه.

فعقدت الصبية الحية ثلاث عقد فى القميص العلوى الذى يلبسه ابن الملك وأخبرته أنه عندما يطلب منه الزاهد الثالث رؤية الحيوانات الذهبية الثلاثة أن يفك أمامه العقد الثلاث.

وذهب ابن الملك للزاهد الثالث فسأله الزاهد إذا كان قد احضر معه اللبؤة الذهبية والحية الذهبية والقرد الذهبى؟!

فقال ابن الملك فى حيرة واضحة:

«أنا.. أنا.. لا أدرى.. أنا غير متأكد ولكن هناك شئ ما معقود فى قميصى العلوى».

وعندما فك ابن الملك العقد الثلاث وجد فيه حفنة من تراب وقطعة من فخار وقطعة من فحم - فألقاها فى قرف واضح وعاد إلى الصبية الحية وسألها لماذا وضعت مثل هذه الأشياء التافهة فى قميصه؟!

فقالت له الصبية الحية:

إنك ناقص الإيمان فلو أنك كنت مؤمنًا لما تحولت الحيوانات الذهبية الثلاثة واستحالت إلى تراب وفخار وفحم.

ثم واصل ابن الملك ومعه الصبية الحية طريق العودة إلى أن وصلا إلى حيث يعيش الزاهد الثانى الذى طلب أن يرى الحيوانات الذهبية. هذه المرة ابن الملك كان قد تأكد إيمانه فعندما فك العقد الثلاث فى قميصه العلوى فى الحال ظهرت لبؤة ذهبية وحية ذهبية وقرد ذهبى.

ثم واصل ابن الملك ومعه الصبية الحية طريق العودة ومعهما الحيوانات الثلاثة ومرا على الزاهد الأول ليراها.

وأخيرًا وصل ابن الملك إلى قصر أمه

وعندما حل اليوم المحدد بعث ابن الملك برسالة إلى أبيه الملك ليأمر بإنشاء عدد من الخيام والمخابئ المقفلة على مساحة واسعة من الأرض فضلاً عن إعداد طريق مسقوف يبدأ من منزل الملكة الأم القديمة وينتهى إلى الخيام والمخابئ المقفلة ليستعرض حيوانات حلم الملك الذهبية الثلاثة.

وفى الحال أصدر الملك الأوامر الضرورية لتنفيذ ما طلبه ولده وفى اليوم المحدد للعرض تجمهر شعب المملكة للفرجة على الأعجوبة الطريفة ثم قاد ابن الملك الحيوانات الذهبية الثلاثة إلى مكان الاحتفال..

أما الصبية الحية فقد أخفت نفسها فى الطريق المسقوف (المغطى) لتجعل حيوانات حلم الملك ترقص.

وظل شعب المملكة طوال اليوم وحتى الليل يتفرج فى بهجة ودهشة على الأعجوبة الطريفة حتى عادوا طواعية إلى بيوتهم.

وفى هذه الليلة استحالت الخيام والمخابئ إلى بيوت ذهبية.

عندما رأى الملك ذلك هجر الملكة الجديدة وولديها وعاش مع الملكة القديمة زوجته الأولى وتزوج ابن الملك والملكة القديمة الصبية الحية وأصبح وليًا للعهد ثم ورث العرش وحكم شعبه بالعدل والسعادة.

تعليق:

* تصنف هذه الحكاية تحت رقم Motif H 1217 موتيفة «البحث عن شئ تحقيقًا لحلم».

Quest Assigned Becauce of a Dream.

الحكاية الرابعة:

جوبال بهار* يشفى حالمًا

من ولاية بيناجالى - Bengali

كان جوبال بهار جدًا لزوجين يحلمان دائما أحلام يقظة لا يفيقان منها أبد. وفى أحد الأيام سمع جوبال بهار الزوجين الحالمين يزايد أحدهما الآخر فى أحلام يقظتهما.

صوت الزوج (حالمًا يقول) عندما يتوفر لى بعض المال سأشترى بقرة.

صوت الزوجة (تجارى الزوج فى حلمه) وأنا سأحلب البقرة ولكن أحتاج لقدور أكثر لأحلب فيها البقرة فلأذهب إلى السوق لأشترى بعض القدور.

وفى اليوم التالى ذهبت الزوجة إلى السوق واشترت بعض القدور.

صوت الزوج (يسأل الزوجة) ماذا اشتريتى ؟!

صوت الزوجة: اشتريت قدورًا لزوم حلب البقرة . قدر للبن وقدر ثان للرايب.

وقدر ثالث لأضع فيها الزبدة وقدر رابع لأضع فيه السمن بعد تسييح الزبدة.

صوت الزوج: هذا عظيم ولكن لماذا اشتريت قدر خامسًا ؟!

صوت الزوجة: القدر الخامس لأضع فيه الفائض من اللبن وأحمله لأختى.

صوت الزوج (صائحًا) : ماذا ؟! «تحملين اللبن لأختك ؟!» منذ متى وأنت تفعلين ذلك ؟! ودون أن تخبرينى ؟ وتأخذين الإذن منى ؟ هائجًا يحطم الزوج القدور الخمسة.

صوت الزوجة (تصرخ بحدة) :

أنا الذى أرعى البقرة وأحلبها. وسأفعل ما أريده باللبن الفائض عن حاجتنا.

صوت الزوج (يصرخ) : أيتها الكلبة أنا أعمل وأعرق طوال اليوم وأشترى البقرة وأنت تعطين اللبن لأختك! سأقتلك قبل أن تفعلين ذلك مرة ثانية . ثار الزوج ورمى زوجته بأوانى وصوانى الطبخ. هنا توقع جوبال بهار تطور العراك بين الزوجين الحالمين وقد يصل إلى نهاية مأساوية فذهب إلى مسكن الزوجين لينقذ الموقف.

جوبال (ببراءة للزوج الغاضب) : والآن ماذا دهاك ؟! لماذا تقذف هكذا بالأشياء ؟!

الزوج (الهائج يصرخ) : زوجتى تعطى أختها لبنًا من بقرتى.

جوبال: بقرتك!

الزوج: أقصد البقرة التى أنوى شراءها عندما يتوفر لى مال كاف.

جوبال :يا الله .. إذن الأمر هكذا ؟ أليس لديك بقرة بعد ؟! أليس كذلك ؟

- صبرًا سأشترى بقرة.

- حقًا والآن عرفت سر ما كان يحدث لحديقه خضرواتى.

ثم أمسك جوبال بعصى ويبدأ يضرب جاره الحالم.

الزوج (يصرخ) : حيلك ! حيلك ! لماذا تضربنى ؟

جوبال: بقرتك.. عامدًا كنت تتركها لتأكل الفول والخيار فى حديقة خضرواتى.

الزوج (يصرخ) : أى فول ؟! وأى خيار؟ وأين حديقة خضرواتك هذه!

جوبال: الحديقة التى سأزرعها . لشهور مضت وأنا أعد الأرض وأخطط لأزرعها ولكن بقرتك أفسدت حديقتى.

وفجأة أفاق الجار وأدرك النكتة وانفجر ضاحكًا، ثم شاركه جوبال فى ضحك من القلب.

تعليق:

تصنف هذه الحكاية تحت نمط يسمى «زوجان يبنيان قلاعًا فى الهواء» وهى تحت رقم AT 1430.

* جوبال بهار مهرج مشهور فى الحكايات البنغالية الشعبية.

الحكاية الخامسة:

حلم جامع الفضلات

من ولاية أوريا - Oriya

فى يوم من الأيام مرضت المرأة المكلفة بتنظيف «مرحاض» الملكة فى القصر فأرسلت زوجها الذى يعمل جامع فضلات بدلاً منها ليقوم بعملها فى القصر.

وعندما وصل الزوج إلى القصر سمحوا له بالدخول من الخلف لكى يرفع من تحت مقعدة مرحاض الملكة السلة التى تتجمع فيها فضلات الملكة أثناء الليل.

وعندما دخل الزوج جامع الفضلات إلى حجرة المرحاض الملكى ليرفع سلة الفضلات فوجئ بوجود الملكة جالسة على «مقعدة المرحاض» تقضى حاجتها . لقد وقعت عين الزوج جامع الفضلات فى نظرة خاطفة على الفخذ الداخلى للملكة . كان ناعماً فى نعومة الحرير . جميلاً وطرياً فى طراوة برعم زهرة الياسمين، لقد فتن وسحر جامع الفضلات بالملكة من مجرد نظرة خاطفة لفخذها الداخلى وانطلق خياله فى حلم يقظة يتصور فيه جمال بقية جسد الملكة.

وعاد إلى بيته وهو يسير كالمخمور والمسحور لأن عقله كان يفكر فى هذه البوصة من الفخذ الداخلى للملكة الذى رآه فى نظرة خاطفة وأصبح جامع الفضلات مفتوناً أو مسكوناً بالملكة لدرجة أنه امتنع عن الأكل وفارقه النوم وعندما سألته زوجته عما به وعن سبب شروده هكذا كمن فى حلم يقظه .. بعد تردد اعترف الزوج بما يسكنه .. إنه يريد الملكة لنفسه.

فصرخت الزوجة :

«يا إلهى! كيف يمكن أن تكون الملكة لك وأنت مجرد جامع فضلات؟! (ساخرة) إذا كنت تريد لنفسك أية إمرأة أخرى غير الملكة يمكن أن نحاول تحقيق ذلك لك ، ولكن الملكة بجلالة قدرها وقدر جلالتها فلتنساها . الناس العاديون أمثالنا لا يمكنهم الحصول على مجرد نظرة للملكة. هكذا تكلمت معه الزوجة وحاولت أن تبعد عن خياله افتتانه برؤية فخذ الملكة ولكنها فشلت فى ذلك فلقد ظلت أفكار جامع الفضلات تدور وتدور حول فخذ الملكة؛ بل إن هذه الأفكار لفت جامع الفضلات بأكمله فى دواماتها.

وأصبح يتصرف تصرفات المجانين فلم يعد يغير ملابسه، لم يعد يأكل، لم يعد ينام وأخيراً هجر البيت وأصبح يتجول كمتشرد بلا هدف.

وفى أحد الأيام بينما جامع الفضلات يجلس تحت شجرة موز شارد الذهن ولا يفكر فى شئ سوى جمال الملكة تجمع حوله القرويون وظلوا يراقبونه لعدة أيام متتالية وهو جالس هكذا وكأنه يتأمل، بدون طعام، بدون نوم، بدون كلمة أو حركة . هذه الجلسة تتماشى مع فكرة القرويين عن الفقير الحكيم الزاهد . وبدأوا يرعونه ويتعاملون معه كفقير حكيم زاهد فأحضروا له الهبات والعطايا من طعام وملبس ولكن جامع الفضلات ظل ساكناً غير مبال بغالبية ما قدموا له من هبات وعطايا، لا مبالاته هذه زادت من اقتناع القرويين بقداسة الفقير الحكيم الزاهد.

ويبدو أن جامع الفضلات لم يكن يشعر بوجود الملتفين حوله من محبين ومريدين.

وفى خلال شهر أصبح جامع الفضلات مشهوراً كفقير وحكيم زاهد، لقد شاعت شهرته فى جميع أركان المملكة ومع ذلك ظل جامع الفضلات غير مبال بما يجرى حوله.

ووصلت شهرة الفقير الحكيم الزاهد إلى ملكة البلاد فقررت أن تقصد الرجل المقدس وبالفعل قصدت الملكة وحولها حاشيتها الملكية الرجل المقدس ووقفت أمامه فى خشوع ثم ألقت الملكة بنفسها أمام جامع الفضلات وظلت تتحسس قدميه فى إيمان وتقدم لقداسته الهبات والعطايا.

ولكن جامع الفضلات لم يكن تقريباً ينظر إليها.. لم يكن يعرف من تكون ولم يسأل من تكون؟! فهذا الأمر لم يعد يعنيه إطلاقاً.

لقد اشتدت الرغبة لدرجة أحالت الراغب بلا رغبة إطلاقاً.

الراجل الغلبان مع الرسول*

جمع: خالد أبو الليل
الراوى: عمـر حسن**

كَانْ فِيْهْ وَاحِدْ وِغَلْبَانْ[١] زَىْ[٢] عُمَرْ[٣]، وقَاعِدْ[٤] فـ رِيْحْ مَكّةْ[٥] كدَهْ بِتَاع الرَّسُوْلْ[٦]. فَلَمَّا قَاعِدْ ف رِيَحْ الْمَكَّة، فَالرَّسُوْلْ طَبْعًا بِيشْتِغلْ بِإِيْدُهْ[٧].. يَعْنِى مَثَلاً عَنْدُه آه حَيْطْ[٨] مَهْدُوْدَةْ بِيبْنِى فِيْهَا بِإِيْدُهْ. عَنْدُهُ نَعْجَةْ مَثَلاً عَيَّانَةْ[٩] بِيَعْمَلْهَا بِإِيْدُه. عَنْدُه مَثَل نَاقَة مَكْسُوْرَةْ بِيطَبَّبْهَا[١٠] بِإِيْدُه. فـ يَوْمْ مِنِ الأَيَّامْ الرَّاجِلْ دِهْ مَاتْ مِ الجُوْعْ[١١].. اللّى هُوَّهْ الْمَعْذُوْرْ[١٢] دِهْ. فَوَاحِدْ زَى مَحَمَّدْ[١٣]. قَالْ لَهُ:

انْتَ جَعَانْ؟. طَبْ مَا تْرُوْحْ[١٤] لِلرَّسُوْلْ يِدّى لَك[١٥] حَاجَةْ تِتْقَوَّتْ[١٦] بَهَا. قَالْ لُهُ: والله لارُوحْ لُهُ[١٧]. فَمِشى.. فَلَقِيْهْ[١٨] آه عَمَّالْ يِرُبّْ[١٩] الْمَعْجَنَةْ[٢٠] بِإِيْدُه، وِيَاخُدْ[٢١] شُوَيَة[٢٢] الْمُوْنَةْ[٢٣] بِإِيْدُه، وِيحُطُهُمْ[٢٤] فَوْقُ الْحَيْطْ وِيِبْنِى. قَالْ: آ دَا دَا دَا...!![٢٥]. طَبْ لَمَّا دِهْ بِيِبْنِى بِإِيْدُه[٢٦]. والنَّبِى أَرُوْحْ اشَحَّتْ[٢٧] منُّهُ، وِرَاحْ رَاجِعْ. فَـرَدْ عَلَيْـه الرَّاجِلْ تَانِى. قَـال لُه: يَاجَدَعْ[٢٨] انْتَ مَارُحْتِشْ؟..[٢٩] قَالْ لُه: لأْ. مَارُحْتِشْ. قَالْ لُهُ: لاَهْ؟[٣٠].

قَالْ لُه: لقَيْتُه[٣١] بِيعْمِلْ كَذَا. كَذَا[٣٢]. قَالْ لُه: لأْ. ارْجَعْ عَلَيَه تَانِى. قَالْ لُه: مَاشِى[٣٣]. رِجِعْ عَلَيْه.. رِجِعْ عَلَيْه! لِقَى عَنْدُهُ نَعْجَةْ مْنَتّنَةْ[٣٤]، ورِجْلَهَا.. ومَكْسُوْرْ رِجْلَهَا. لَقِيْه قَاعِدْ بِيْطَبَّبْ[٣٥] فِيْهَا. لَوْ كَانتْ عَنْدِى كُنْتْ لَقَّحْتَهَا[٣٦] لِلْكِلاَبْ[٣٧]، وِرَاحْ رَاجِعْ. قَالْ لُه: يَا جَدَعْ: انْتَ رُحْتَ لُهُ؟[٣٨] رُحْتَ لِلرَّسُولْ، وقُلْت لُهُ ادِّينِى؟..[٣٩] قَالْ لُهُ: يَا رَاجِلْ لقَيْتُهُ بِيْطَبَّبْ فـ نَعْجَةْ مَيّتَةْ مَا تِسْطِعْشِى[٤٠]. لَوْ عَنْدِى هَلَقَّحْهَا لِلْكِلاَبْ. قَالْ لُه: أَقُوْلْ لَكْ.. عَاوِد[٤١] عَلَيْه

تَانى. عَاودْ(٤٢) علَيْه لقَيْهْ بيعذّبْ ف بِنْتُهُ فَاطْمَةْ عشَانْ بُقْ(٤٣) شَاى كَبْتُهُ(٤٤) م الْبرَّادْ اتْكَبْ(٤٥) فَ الأَرْضْ فَ هُوَّه هيرجَعْ، والرّسُولْ قَالْ لُه تعَالى انْتَ بقى لكْ تَالتْ مرّة دى(٤٦)، وانْتَ تيجى وتْعَاودْ..(٤٧) إيْه رَأيكْ؟.(٤٨)(***) قَالْ لُه: والله واحدْ قَالْ لى: كَذَا كَذَا كَذَا.(٤٩) قَالْ لُه: والله آنى..(٥٠) النّعْجة دى سَاعة(٥١) مَا امُوتْ بدَلْ مَايقُولُوا اجْرُوا هَاتُوا لُه نَعْجَة منْ عنْد فْلانْ تدّبحْ(٥٢) فدْوْ..(٥٣) يدْبحُوهَا.(٥٤) الحَيْطْ دى بدَلْ مَا ادوّر(٥٥) علَى واحدْ بنَّا(٥٦) وملّقَاشْ.(٥٧) يبْقَى آه.. يبْقَى آنَا ابْنيهَا بإيْدى. والبنْتْ ديْدى، ولامُوَاخْذَة(٥٨)، تَاخدْ(٥٩) واحدْ غلْبَانْ زيّكْ، ومَافيشْ(٦٠) غيْرْ طقّة(٦١) الشّاى اللّى هيشْربْهَا.. كبْتْهَا..(٦٢) يبْقَى قَامْ مأَريفْ(٦٣). يبْقَى آنا بحَذْرهَا عشَانْ الْوقْت اللّى جَى(٦٤).

قَالْ لُه: يبْقَى انْتَ حزَاكَ الله كُلْ خيْرْ. قَالْ لَه: يبْقَى انْتَ.. النّعْجَةْ دى اللّى طبّبْتَهَا(٦٥)، والنّاقَة دى تَاخُدْهُمْ(٦٦) محمّلينْ شعيرْ(****)، ورُوحْ(٦٧) اللّهُمّ سهّلْ لَكْ، ويفْتحْ لَك الْبَابْ، ويبَاركْ لَكْ فيهُمْ(٦٨). رَاحْ(٦٩) البيْتْ.. النّعْجَة جَابتْ جوْزْ(٧٠)، والنّاقَه جَابتْ جوْزْ(٧١).. ولِدُوا. مَادَارتْ(٧٢) سنَة إلاّ والنّاقَه ف بِلْ، والنّعْجَةْ ف غَنَم(٧٣).

فَ يوْمْ منِ الأَيّامْ.. رُوحْ يَا زمَانْ تعَا يَا زمَانْ..(٧٤) الرّسُولْ عطَى(٧٥) بِنْتُه لِلأُمَامْ علَى، وخلاصْ.

بقَى عَايْزِينْ(٧٦) يمُرُّوا(٧٧) ف الجِبَالْ يِشُوفُو(٧٨) الْقرَايبْ(٧٩) والْصْحَابْ(٨٠). فقَالْ لُه: يا أُمَامْ. قَالْ لُه: نعَمْ. قَالْ لُه: آنَا كَانْ عنْدى بنْتى(٨١)، وراجل غلْبَانْ، ودَايرْ، وقَالْ لىَ: آنَا عَايزْ(٨٢) منْ مَا أَعطَاكَ الله. فقَسّمْ لُهْ ربّنَا.. فعطيْتُهُ(٨٣) نَاقَةً، وعطَيته نَعْجَةً. فعَايزِينْ نطُوفْ كدَه، ونشُوفْ كده إذَا كَانْ محتَاجْ حاجَة ندّى لَه.(٨٤) مشْ محتَاجْ يبْقَى نزُوره، ونَاجى(٨٥). قَالْ لُه: مَاشى(٨٦) - ركبُوا مثَلاً الجِمَالْ بتعْتَهُمْ(٨٧) أَو الخيْلْ، وراحُوا مَاشْيينْ(٨٨) فضلُوا..(٨٩) فضلُوا لحَدْ(٩٠) مَا ارْتَسوْا(٩١). عَ الرّاجل لقيُوا(٩٢) الرّاجلْ قَاعدْ علَى كُرسى، والْعَبيْدْ سَارْحَة(٩٣) بالْبِلْ(٩٤)، واللّى سَارْحينْ بالْغَنَمْ، والرّاجلْ طبَعًا قَاعدْ علَى كُرسى وتَمَام التّمَامْ(٩٥) فعْرفْهُمْ.. اتْفَضَلُوا - أَيْوَه..(٩٦) حقّ الله..(٩٧) قَالْ لَنَا: اتفضلُوا.. حطْ(٩٨) يَا وَادْ للخيْلْ شعيرْ. حطْ يا وادْ مشْ عَارفْ آه للجمّالْ، وتعَالُوا هنا.. تعَالُوا هنا..(٩٩) رَاحْ آه مقْعدْهُمْ(١٠٠) عَ الكَرَاسى، وفضلْ(١٠١) آه يسْهرى(١٠٢) فيهُمْ، وخشْ(١٠٣) آه هيدْبحْ(١٠٤) حوالَى(١٠٥) بقَى. فَالْوليّةْ(١٠٦) آه قَالتْ لَه: حيْلَكْ..(١٠٧) حيْلَكْ. خلّيكْ(١٠٨) معَ ضيُوفَكْ، وانَا اللّى هدْبحْ لَهُمْ.. يَا وليّة غيْرى.. بدّلى(١٠٩).

قَالتْ لُه: لأْ. هدُومَكْ(١١٠) هتتْعفّصْ(١١١) دمْ، ومَا تتْعفّصْشى(١١٢) دمْ اطْلَع(١١٣) أُعُدْ..(١١٤) يخرّفْ(١١٥) معَاهُمْ، ويسْهرى وبتَاعْ منْ دهْ(١١٦)، وهيَه كَانْ عنْدَهَا كلْبَةْ والْدة(١١٧) سبْعَةْ رَاحتْ آطْشه(١١٨) منْهُمْ أَربعَةَ، واسْلُغْ جَاتْ سَالْخَة اللّربعَة(١١٩)، وراحتْ عَاملَة علَيْهُمْ فتّة كشك(١٢٠)،

ورَاحتْ جَايْبَةُ الأَكْلْ[١٢١]، وِجَاتْ مـتَّمماه قُدَّامِ الرَّسُولْ[١٢٢]، وقُدَّامِ مِيْنْ.. قُدَّامِ الأُمَام عَلَى طَبْعَاً الأمَام عَلَى لابِسْ جبة كدَّه، وَقَعَدْ هَيتْشَمَّرْ[١٢٣] وقَعَدْ يِمدْ إِيْدُه. فَالرَّسُولْ قَالْ لُه: ارْجَعْ يَا أُمَامْ. قَالْ لُه: مَا هذَا؟. قَالْ لَه: آنَا هَوَرِّيكْ[١٢٤] دِلْوَقْتِى..[١٢٥] امْشِى برَّه[١٢٦]. رَاحتِ الْكِلاَبْ قَايْمَةْ.

ودَا مَـتَلْ وخِلْصْ. قَـالْ لُهُ رُوحْ كَمَـا كُنْتْ، الْجِمَـالْ هَجَّتْ[١٢٧]، وِالْغَنَمْ رَاحِتْ، وِالرَّسُـوْلْ والأُمَامْ رَاحُوا فْ حَالْهُمْ وِبِس وِخُلُصِتَ عَلَى كِدَه.

* * *

(*) عنوان الحكاية من اقتراح الجامع.

(**) الراوى: عمر حسين، ٨٠ سنة، فلاح/ مسحراتى، يعيش فى الفيوم، أبشواى، المشرك قبلى، مسرته، تم التسجيل فى يناير ٢٠٠١.

(١) **غلبان**: فقير.

(٢) **زى**: مثل.

(٣) الراوى هنا يقصد نفسه.

(٤) **قاعد**: يجلس، يقطن.

(٥) **ف ريح مكة**: بالقرب من مكة.

(٦) **بتاع الرسول**: أى التى يسكنها الرسول.

(٧) **بيشتغل بإيده**: أى يأكل من عمل يده.

(٨) **حيط**: الحائط.

(٩) **عيَّانة**: مريضة.

(١٠) **بيطبِّبها**: يعالجها.

(١١) **مات م الجوع**: أى اشتد به الجوع، وليس المقصود أنه قد مات بالفعل.

(١٢) **المعذور**: الفقير.

(١٣) أحد الحاضرين الذين يستمعون إليه.

(١٤) **طب ما تروح**: طالما أنك جوعان اذهب إلى الرسول (صلى الله عليه وسلم).

(١٥) **يدى لك**: يعطى لك.

(١٦) **تتقوت بها**: تطعم بها نفسك.

(١٧) **والله لاروح له**: أى والله لأذهبن إليه.

(١٨) **فلقيه آه عمَّال**: وجده يعمل.

(١٩) **يرب**: أى يعجن التراب بالماء ليصنع الطين.

(٢٠) **المعجنة**: أى الطين الذى يبنى به الحائط.

(٢١) **وياخد**: ويأخذ.

(٢٢) **شوية**: قليل من.

(٢٣) **المونة**: يقصد بها الطين الذى قام بصنعه.

(٢٤) **ويحطهم**: ويضعهم.

(٢٥) عبارة تقال عند شدة الاستغراب والدهشة.

(٢٦) أى كيف أذهب إليه، طالما أنه بهذه الحالة فهو لا يمتلك أجر البنّاء.

(٢٧) **اشحَت منه**: اتسول منه واتوسل إليه.

(٢٨) **يا جدع**: يا أيها الرجل.

(٢٩) **مارحتش**: ألم تذهب.

(٣٠) **لاه**: لماذا.

(٣١) **لقيته**: وجدته.

(٣٢) اختصاراً لسرد الأحداث، وكأنه حكى له كل الحكاية.

(٣٣) **ماشى**: موافق.

(٣٤) **منتنة**: رائحتها كريهة.

(٣٥) **بيطبب فيها**: يعالج فيها.

(٣٦) **لقحتها**: رميتها.

(٣٧) عبارة تقال للدلالة على ضآلة منزلة هذا الشىء، وشدة قذارة هذه النعجة.

(٣٨) **انت رحت له**: هل ذهبت إليه؟

(٣٩) **ادينى**: أعطنى.

(٤٠) **ماتسطعشى**، أى إن رائحتها لا تطاق، وليس المقصود هنا أنها ميتة حقاً، ولكنها كالميتة.

(٤١) **عاوِدْ عليه**: ارْجِعْ عليه.

(٤٢) **عاوِدْ عليه**: رجع عليه.

(٤٣) **بق**: قليل من الشاى (وهى كمية من الشاى لا تذكر، وليس المقصود أنها ملء فم الإنسان؛ وإنما ذكرها للدلالة على قلتها).

(٤٤) **كبته**: سقط منها سهواً على الأرض.

(٤٥) **اتكب**: أى سقط على الأرض.

(٤٦) **بقى لك تالت مرة**: ظللت للمرة الثالثة.

(٤٧) **تيجى وتعاود**: تأتى وتعود.

(٤٨) **إيه رأيك؟**: ما رأيك؟

(***) هو هنا لا يتصنع اللهجة القاهرية - فالأصل أن يقول (آه رأيك؟) ولكن كلمة «إيه» عرفت طريقها إلى ألسنة بعض القرويين، ولكن ليست باستمرار؛ إذ أحياناً تستخدم كلمات مثل «آه - إيش».

(٤٩) استخدم هذه الكلمات بدلاً من سرد الحكاية.

(٥٠) **آنى**: أنا.

(٥١) **ساعة**: عندما.

(٥٢) **تدِّبح**: تُذبح.

(٥٣) **فَدو**: فداء لى.

(٥٤) **يدبحوها**: يقومون بذبحها فداء لى.

(٥٥) **ادوّر**: أبحث عن.

(٥٦) **بنّا**: بناء.

(٥٧) **ملقاش**: لا أجد.

(٥٨) كلمة تقال عندما يشعر الفرد أنه سيقول شيئاً مخالفاً لعادات وتقاليد الحاضرين.
(٥٩) تاخد: تأخذ.
(٦٠) مافيش: لا يمتلك.
(٦١) طقة: القليل من الشيء (الشاى أو الأكل...).
(٦٢) كبتها: سقطت منها سهواً على الأرض.
(٦٣) مأريف: أى قام متعكر المزاج.
(٦٤) اللى جى: أى محاولة لتربية البنت على المحافظة على الشيء، قليلاً كان أو كثيراً.
(٦٥) طببتها: التى عالجتها.
(٦٦) تاخدهم: تأخذهم.
(***) يبدو أن جزءاً من الحكاية الخاص بمعالجة الرسول(صلى الله عليه وسلم) قد نسيه الراوى فى بداية الحكاية، ولكنه يعود فيتذكره، فيذكره دون أن يتنبه إلى أنه لم يذكره من قبل.
(٦٧) وروح: واذهب.
(٦٨) يدعو له بأن يسهل الله له فى طريقه، ويفتح له باب الرزق، ويبارك له فيه.
(٦٩) راح: ذهب إلى البيت.
(٧٠) جابت جوز: وضعت اثنتين.
(٧١) وكلمة «جوز» من الكلمات التى اشتهرت بها محافظة الفيوم حتى عرفت بأنها «بلد الجوز»، إذ إنها - تقريباً - هى الوحيدة بين المحافظات التى تقولها.
(٧٢) ما دارت: لم تمضى سنة.
(٧٣) أى أصاب الرجل خير كثير، فصارت الناقة إبلاً والنعجة أصبحت غنماً، وهو ينطق الغنم «غلم».
(٧٤) هذه العبارة تدل على أنه مر زمن طويل، والعبارة تختصر هذا الزمن.
(٧٥) عطا: أعطى، منح، زوّج.
(٧٦) عايزين: أرادوا.
(٧٧) يمروا: يسيرون فى الصحراء.
(٧٨) يشوفوا: يرون.
(٧٩) القرايب: الأقارب.
(٨٠) اللصحاب: الأصحاب.
(٨١) يريد أن يقول: إنه عندما كانت ابنتى فاطمة - رضى الله عنها - مازالت بكراً.
(٨٢) آنا عايز: أعطنى مما أعطاك الله.
(٨٣) فعطيته: فأعطيته.
(٨٤) ندى له: نعطى له.
(٨٥) وناجى: ونعود، نرجع.
(٨٦) ماشى: موافق.
(٨٧) بتاعتهم: التى تخصهم.
(٨٨) ماشيين: ذهبوا فى طريقهم.
(٨٩) فضلوا: ظلوا يسيرون فى طريقهم.
(٩٠) لحد ما: إلى أن.
(٩١) ارتسو: نزلوا على هذا الرجل، أو استقروا عنده.
(٩٢) لقيو: وجدوا.
(٩٣) سارحة: ترعى له بالإبل.
(٩٤) بالبل: بالإبل.
(٩٥) أى أصبحت حالته ميسرة، وأصبح يمتلك رؤوساً كثيرة من الغنم والإبل والعبيد.
(٩٦) دعاهم للجلوس والدخول، فلبوا دعوته.
(٩٧) هو قسم، ولكن الراوى ذكره دون أن أعرف على لسان من، وهنا نلاحظ تحولاً غريباً فى الضمائر، وأكبر الظن أنه جاء على لسان الرفيقين.
(٩٨) حط: ضع.
(٩٩) هذه العبارة تدل على شدة سعادة هذا الرجل بضيوفه بعد أن تعرف على الرسول ومن الذى بسببه تحولت حياته من الجحيم إلى النعيم.
(١٠٠) مقعدهم: أجلسهم.
(١٠١) فضل: ظل.
(١٠٢) يسهرى فيهم: يتحدث معهم.
(١٠٣) وخش: دخل.
(١٠٤) هيدبح: كى يذبح.
(١٠٥) جوالى: جمع «حولى» وهو الخروف.
(١٠٦) الولية: يقصد زوجة الرجل.
(١٠٧) حيلك .. حيلك: أى تمهل.. تمهل.
(١٠٨) خليك: ادخل واجلس وتحدث مع ضيوفك.
(١٠٩) أى حاول مع زوجته بشتى الطرق أن يشرف هو على أمر إكرام الضيوف، ولكنها رفضت بزعم أنه يجب عليه أن يحادث ضيوفه ويرحب بهم.
(١١٠) هدومك: ملابسك.
(١١١) هتتعفص: ستحمل دماً وتكون غير نظيفة.
(١١٢) وماتتعفصشى: يقصد أنها تعللت بهذه الحجج الواهية، وأنه لم يوافق على الرجوع إلى ضيوفه، إلا بعد معاناة منها، وهذه الكلمة تنطق «ماتتعفشى».
(١١٣) اطلع: اخرج.
(١١٤) اعد: اجلس.
(١١٥) يخرف معاهم: يحكى معهم ويتحدث إليهم.
(١١٦) ويتاع من ده: أى إلى آخر هذه الأمور.
(١١٧) والدة: ولدت، وضعت.
(١١٨) آطشة: ذبحت منهم.
(١١٩) أى قامت بسلخ أربعة كلاب منهم.
(١٢٠) هو نوع من الطعام القروى الذى يتم من عجن القمح باللبن، وهذا القمح لا يعجن إلا بعد أن يصبح «بليلة» (حيث يوضع فى إناء مملوء بالماء المغلى والسكر) ثم بعد أن تخلط البليلة باللبن، تنشر فترة فوق سقف المنزل لمدة أيام، وهو ينشر على هيئة قطع، كل قطعة حجمها ملأ اليد.
(١٢١) جايبة الأكل: أحضرت الطعام.
(١٢٢) وجات متمماه قدام الرسول: أى تأكدت من وضعه أمام الرسول.
(١٢٣) هيتشمر: أى يرفع «كُمْ» ثوبه استعداداً لتناول الطعام.
(١٢٤) هوريك: سأريك، سأعرفك الخبر.
(١٢٥) دلوقتى: الآن.
(١٢٦) هى عبارة تقال لطرد الكلاب من مكان، أو عندما تحاول مهاجمة أحد الأفراد.
(١٢٧) هجّت: أى سارت فى البلاد دون أن تعود إلى صاحبها.

الملك والحطاب*

كان فيه واحد يا سِيدى زَىْ مَا تقُولْ.. وَحّد الله***.. كَانْ فِيه وَاحدْ مَلكْ، وِمَا مَلكْ ألاّ الله، المَلِكْ دِيْدَه زَىْ مَا تقُولْ كده عَنْدُهْ زَىْ مَا تقُول كده آه مَخْبَزْ فُرْنْ، وتَحتْ إيدُهْ حطّابْ زى عُمَرْ - يِجِيبْ[١] شويّة[٢] الحطَبْ مِ الجَبَلْ ويقولُ لُهْ: يَا عُمَرْ - انتَ هتاخُدْ[٣] الرّغيفْ المْخَلْبَطْ[٤] عَمّكْ عُمَرْ يَاخُد الرّغيفِ المخَلْبَطْ، ويْوَدى له[٥] شِيْلة[٦] الحطَبْ.

فِى يَوْمْ مِنِ اليَامْ. الرّاجِلْ دِيْدَهْ رَاح الجَبَلْ بيرْفَعْ الطّرْفاية [٧] كده رُزُق[٨] بِشوية آه... دَهَبْ****. لقّى[٩] كوم دَهَبْ تحت الطّرْفاية. خَدْ شويّة الدّهَبْ، وحطّهُمْ[١٠] ف قَلْب الشّيْلَة[١١]. صرّهُمْ[١٢] ف الجَلَبيّة[١٣]، وحطّهُمْ ف قَلب الشَيْلَة، وراحْ مروّحْ[١٤] عَ البيْتْ. فَالمَلكْ طَالعْ يمُرْ كده لقَى الرّاجِلْ طَالِعْ يجْرى عَ البيْتْ. قَالْ لُهْ: خُدْ.. خُدْ. رَايحْ فَاهْ؟[١٥] قَالْ لُهْ: مروّحْ يَا مَلِكْ. العيالْ بَرْدَانين[١٦]، ومِشْ عَارِف آه[١٧]. قَالْ لُهْ، ودّى[١٨] عَ الفُرْنْ قوامْ[١٩]. الفُرْنْ دِلوَقْتى[٢٠] عَاوِزْ عَفْش[٢١].. يَا مَلكْ العِيَالْ بَرْدانين.. قَالْ لُهْ: انتَ هتودّيها، وَلاّ هضَيّعَكْ[٢٢] دِلوَقْتى.

النّهَاية آه[٢٣].. الرّاجلْ اتعصّبْ[٢٤]، ومِشْ عَايزْ يبيّن[٢٥] الدّهَبْ بِقَى قُدّام[٢٦] الرّاجِلْ.. رَاحْ الملك مطَيّر السّيْفْ.[٢٧]. الشّيْلَة بالسيفْ*****.. رَاحت الشّيْلَة عَلَى دَايرْ شكلْ[٢٨] والدّهَب اتبَخْتَرْ عَلَى دَايرْ دَهَبَة[٢٩]. قَالْ لُهْ: الله!!![٣٠] دَا انتَ كلّ مَا ترَوّحْ شَيْلة بِترَوّحْ بالدّهَبْ دِهْ تَعَالى.. تعَالى[٣١]، وراحْ واخدْ الرّجِلْ عَ البيْتْ، وقَالْ لُهُمْ: يَا عَسكَر: قَال لُهْ: أيْوه. طبْعًا تحْتْ إيدُهْ عَسْكَرْ بقَى. قَالْ لُهمْ: الرّاجِلْ دِهْ.. بُكْرَة تاخْدُوه عَلَى مطْرَحْ مَا جَاب[٣٢] الدّهَبْ ده.

يِقُولْ لُكمْ عَلَيه.. لَوْ مَا ورّاكمْشى[٣٣] مَطْرَحِ الدّهَبْ دِهْ ضَيّعُوه[٣٤] مَا تْجِيبُهْشى[٣٥]، قَالُوا لُهْ: أمْرَكْ يَا مَلِكْ.. رَاحْ وَاخِد ألاَه.. الرّاجِلْ، ومِشُوا.. قَالْ لُهُمْ: آدى الطّرْفايَة اللّى لقيْتْ[٣٦] تحْتيها الدّهَبْتِيْنْ، والدهبتين خَدْهُم المَلِكْ[٣٧].. يا رَاجِلْ غيّرْ. بدّلْ[٣٨].. دَا أمْرِ المَلِكْ. قَالْ لُهُمْ: وَالله

هُوَه ده، وانَا اعْملْ آه.. طَبْ يَا عمّ اشْتـهى(٣٩) اللّى انتَ عـايْزُه(٤٠)، واشـتـهى.. قـالْ لُهم: شُوفُوا(٤١) آنَا مشْ هَشْتهى غَيْرْ كلمتْتَيْنْ بَسْ. قَال لُهم آنَا عنْدى مَرَه(٤٢) حَامِلْ. قولوا لْهَا: إنْ جِبْتى(٤٣) بِنْتْ سَمّيـهَا «قلّة العَدْلْ»، وانْ جِبْتى وَلَدْ سمّيه «العَدْلْ ضَاعْ». قَالُوا لَهْ بَرَاءَة(٤٤). رَاحُوا.. ورَاحُوا مطيّرين(٤٥) رَاسه، وسيّبُه(٤٦) مطْرَحُهْ، ومشوا، فَرَاحواْ يَا سِيْدى عَ المَلكْ، وم الظّرُوفْ الحلْوَة (٤٧).. الوَلْيَّة(٤٨) قَالُوا لْهَا هَذَا السهَارى(٤٩)، وقَالُوا لـهَا آه(٥٠).. ، وقَالْ لُهمْ آه بَعْدْ مَا تقُولُوا لْهَا.. قُولُوا لْهَا وِجَوزِك(٥١) رَاح بِلادْ أخرَى مَاهشْ بَارى(٥٢).. مَاهُوشْ بَارى(٥٣). يَعنى مُشْ هيَرْجَعْ. فَرَاحت الوَلْيَة علَى طُول(٥٤) بَعْدْ مَا قَالُوا لْهَا الكلمتَيْنْ دوْلْ(٥٥). بَعْد يومَيْنْ كـدَه رَاحتْ وَاضعَة جَابتْ(٥٦) وَلَدْهْ، سَمّتُه بَقَى «العَدْلْ ضَاعْ». الوَلَدْ بَقى لمّا سَمّتُهُ «العَدْلْ ضَاعْ». بَقْت(٥٧) المَلكْ بَقى. بيبْعَتْ لُهُ(٥٨) آه.. إعَانَة يَكُلْ هُوَه وامُه. يَوْمْ فـ يَوْمْ الوَلْيَّة لمَّا لقَتْ العَمَلْية ارْتَاحتْ(٥٩).. تمّتْ(٦٠).. ودّتْ(٦١) الوَادْ المَدرَسة. الوَادْ بَقى طَالِع يَوْمُهْ بْعَشْرَة(٦٢). يَوْمْ فـ يَوْمْ.. يَوْم فـ يَوْمْ.. يَوْمْ فـ يَوْمْ، لَمّا الوَلَد احلوْ(٦٣) فـ المدْرَسة، ويَقَى نَاطق(٦٤). العيَالْ حتَّى بْتُوعْ المدَرَسة فرحواْ بُه (٦٥). فـ يَوْمْ مِن الأيَّامْ. ملَك المُلُوكْ... مَاشى مثلاً بالطيّارة يمُرْ فَوَجدْ آه.. وجد العيَال يقُولُوا: يَا «عَدْل ضَاع»...، ودُول(٦٦) يَا «عَدْا ضَاع»، ودُولْ يَا «عَدْلْ ضَاع».. الصُغَيّرين.. العيَالْ، فَرَاحْ منزّل(٦٧) وقَال: فين (٦٨) العَدْلْ ضَاع. قَالوا لُهُ: آهوَ(٦٩).. قال لُهُ: تَعالى.. اللّى سَمّاكْ الاسم ده مين(٧٠)؟ قَالْ لُهُ: امّى. قَالْ لُهُ: فَيْن امّك؟ قَالْ: فـ البيْتْ. قَالْ لُهُ: هَاتْ امّكْ.. جَابْ امُهُ(٧١) يَاست انْت اللّى سَمّيتى الولَدْ دهْ الاسم ده؟ قَالَتْ لُهُ: أيْوَه. قَالْ لْها: جبتيه منين(٧٢)؟ قالتْ لُهُ بَقَى الحَالَة ومَا فيهَا.. عَ المَبْدَأ مِ الأوّل للآخرْ(٧٣). قَالْ لُها: طيّبْ بَرَاءة... يَحْكُمْ علَى المَلكْ اللّى حكَمْ بِقَتْل أبوُ الوَلَد ديده كُل مَطْلَع سمس ألف جْنيَهْ. تطلَع السّمس منْ شَرق يوَدى لُهُ ألف جِنيْه. هيه.. هيّه.. هيْه (٧٤) فضل (٧٥) الرّاجلْ يوم فـ يَوْمْ.. يوْم فـ يَوْم سوَح(٧٦) عنة شهْر، وْجَالُهُ(٧٧).. يَا وَلَدْ.. قَالْ لُهُ: نَعمْ قال لُهُ: اسمكْ إيه؟.. قالْ لُهُ: اسمى «فلْتَحيَا العدْلَ» (٧٨).

قـالْ لُهُ: وتحكُم على الملك كُلْ مَطْلَع سمس بألفين جنيْه. قـال له مَـاشى.. رَاح غـاب عنّه وكَمان زَى ما تقُول كمَان تلت تربع خمس ستْ شهورْ (٧٩)، ورجع علَيه تَانى. قال له: يا ولد اسمك إيه؟ قـال له: اسمى «القنع غنى» القنع يعنى قنعت قال له: اسمى.. «القنع غنى» قال له: تحكم ع الملك بقطع رقبته وانت ملك مطرحه(٨٠).

وخلصت على كده

(*) هذا العنوان من اقتراح الباحث.

(**) الراوى: عمر حسين (٨٠ سنة) - فلاح/ مسحراتى - يعيش فى الفيوم - أبشواى - المشترك قبلى - تم التسجيل فى يناير ٢٠٠١.

(***) الراوى لم يبدأ «وحد الله» ولكن أحد الحاضرين طلب منه أن يقول «وحد الله» فرد عليه الراوى بنبرة عالية وكأنه يقولها إرضاء له «وحد الله».

(١) **يجيب:** يحضر.

(٢) **شوية:** قليل من/ الحِمل من الشيء.

(٣) **هتاخد:** سوف تأخذ.

(٤) **المخلبط:** المعجون فى بعضه البعض أو غير المعدول الذى لا يأكله أحد.

(٥) **يودى له:** يحمل إليه - يرسل إليه.

(٦) **شيلة:** الحمل من الحطب.

(٧) **الطرفاية:** غصن الشجرة.

(٨) **رِزُق:** رزقه الله.

(****) النقط هنا تدل على أن الراوى بعد كلمة «آه» سكت قليلاً ثم قال: دهب.

(٩) **لقى:** وجد.

(١٠) **حطهم:** وضعهم.

(١١) **قلب الشيلة:** فى منتصف حمل الحطب.

(١٢) **صرهم:** ربط عليهم.

(١٣) **ف الجلبية:** ف ثوبه/ ملابسه.

(١٤) **وراح مروح ع البيت:** رجع عائداً إلى منزله.

(١٥) **وراح فاه:** إلى أين تذهب؟

(١٦) **العيال بردانين:** إن أولادى يتألمون من البرد، وهذا الحطب لتدفئتهم.

(١٧) **ومش عارف آه:** زراد أن يتعلل له كى يأخذ الحطب إلى منزله لكنه فشل.

(١٨) **ودى:** أرسله - خذ.

(١٩) **قوام:** بسرعة.

(٢٠) **دلوقتى:** الآن.

(٢١) **عاوز عفش:** إن الفرن يريد حطباً فهو فى حاجة إليه.

(٢٢) **ولا هضيعك:** أى إما أن تختار الذهاب بها إلى الفرن، وإما أن أقتلك.

(٢٣) **النهاية آه:** الخلاصة.

(٢٤) **اتعصب:** أغضب.

(٢٥) **يبين الدهب قدام الراجل:** لا يريد أن يخرج أو يعلم الملك بأمر هذا الذهب.

(٢٦) **قدام:** أمام.

(٢٧) **مطير:** أى أخرج السيف.

(*****) الراوى لم يقصد مطير السيف ولكنه ذكره خطأ فراجع ذلك بقوله الشيلة بالسيف وهو يقصد مطير الشيلة بالسيف أى ضرب حمل الحطب بالسيف.

(٢٨) **شكل:** غصن الشجرة أو فروعها.

(٢٩) يقصد أن الحطب تبعثر عن آخره غصناً غصناً وكذلك الذهب فقد تبعثر عن آخره كل قطعة فى مكان.

(٣٠) يقولها باستغراب واندهاش.

(٣١) يقولها مع إشارة باليد وكأنه ينادى على شخص، وبهجة فيها سعادة وفرح.

(٣٢) **مطرح ما جاب:** المكان الذى أحضر منه الذهب.

(٣٣) **لو ما وراكمشى:** إذا لم يدلكم على مكانه.

(٣٤) **ضيعوه:** اقتلوه.

(٣٥) **ماتجيهشى:** لا يعيدو إلى ثانية.

(٣٦) **لقيت:** وجدت.

(٣٧) وهذه الجملة الأخيرة يقولها بلهجة فيها تحسر وحزن.

(٣٨) تدل على أنهم حاولوا معه بشتى الطرق كى يخبرهم عن مكان الذهب.

(٣٩) **اشتهى:** تمنّ علينا - اطلب آخر ما تحتاج إليه فى هذه الدنيا.

(٤٠) اللى انت عايزه: كل الذى أنت تريده.

(٤١) **شوفوا:** اعلموا أو ثقوا أننى لن أطلب سوى كلمتين اثنتين فقط.

(٤٢) **مره:** زوجة.

(٤٣) **جبتى:** إذا رزقها الله بنتاً.

(٤٤) **براءة:** إلى هنا وقد انتهى أمرك.

(٤٥) **مطيرين راسه:** قطعوا رأسه.

(٤٦) **سيبوه:** تركوه مكانه.

(٤٧) **م الظروف الحلوة:** من حسن حظه.

(٤٨) **الولية:** أى زوجته.

(٤٩) **هذا السهارى:** هذا الحديث.

(٥٠) وهنا يتذكر الراوى وصية أخرى للرجل فيقطع الحكاية دون أن يشير إلى ذلك ويذكر الوصية.

(٥١) **جوزك:** زوجك.

(٥٢) **بارى:** راجع أى لن يرجع منها.

(٥٣) فى تكراره لجملة ماهش بارى يكررها - على نحوها تشير النقط - بتقطع، لا ينطقها جملة واحدة على مرة واحدة كما هو الحال مع الأولى.

(٥٤) **على طول:** تدل هنا عيل السرعة.

(٥٥) **دول:** هاتين.

(٥٦) **جابت:** أنجبت. رزقها.

(٥٧) **بقت:** كان الملك يحسن إليه.

(٥٨) **يبعت له:** يبعث إليه - يرسل إليه.

(٥٩) **لما لقت العملية ارتاحت:** لما تيسر بها الحال.

(٦٠) **تمت:** أصبحت.

(٦١) ودت: أرسلت ابنها إلى المدرسة.

(٦٢) كناية عن سرعة نموه.

(٦٣) **احلو:** تفوق فى دراسته.

(٦٤) **ناطق:** فصيح اللسان.

(٦٥) أى أن زملاءه - فى المدرسة - فرحوا به.

(٦٦) **دول:** هؤلاء.

(٦٧) **منزل:** هبط بالطائرة.

(٦٨) وهنا يقلد لهجة الملوك بسؤاله أين ولعدل ضاع؟ ولأصل أن يقول «فاه العدل ضاع؟».

(٦٩) **آهو:** هذا هو العدل ضاع.

(٧٠) أى من الذى أطلق عليك هذا الاسم؟

(٧١) **جاب امه:** أحضر أمه.

(٧٢) أى من الذى دلك على هذا الاسم؟

(٧٣) أى حكت له الحكاية أو الموضوع من البداية إلى النهاية.

(٧٤) وهى كلمة تساوى عبارة روح يازمان وتعالى يازمان مما يعنى مرور فترة من الوقت.

(٧٥) فضل: أى ظل الرجل فترة من الوقت، والمقصود بالرجل هنا هو الملك.

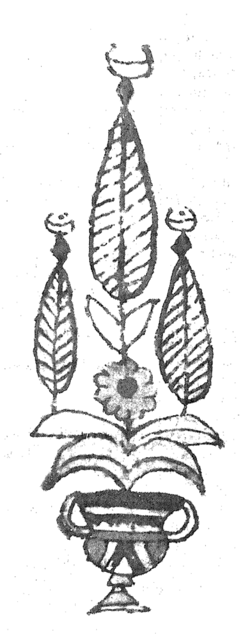
(٧٦) سوّح عنه شهر: أى أهمل الملك الموضوع/ الابن لمدة شهر تقريبا أو غاب عنه لمدة شهر.

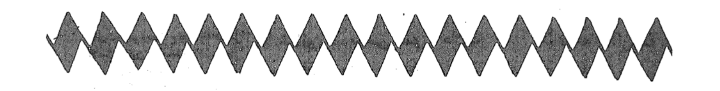
(٧٧) جاله: جاء إليه.

(٧٨) وهنا عند كلمة فلتحيا العدل تعلو نبرة صوت الراوى ويسكت لفترة قليلة.

(٧٩) يقال مثل هذا التركيب عندما يكون الشخص غير واثق مما يعده فكأنه يقول (غاب عنه حوالى ثلاثة أو أربعة أو خمسة أو ستة شهور) أو من ثلاثة إلى ستة شهور تقريباً.

(٨٠) مطرحه: أى عينه. عين الابن ملكا بدلا من الملك الجانى/ المقتول.





نصوص من الشعر الشعبى

«منطقة مثلث حلايب ـ شلاتين ـ أبو رماد»

مسعود شومان

تمثل منطقة مثلث (حلايب ـ شلاتين ـ أبورماد) منطقة شديدة التنوع والثراء فى منتجها الشعرى، فالشعر قرين الحياة عندهم، فلا تخلو مناسبة من مناسبات الحياة إلا ويصحبها شعر مغنى على إيقاعات التصفيق، والهمهمة أو موسيقى «الباستكوب»(١)، أو صوت الإنبالهويت(٢)، مع مصاحبة إيقاع «الدربكة» أو حتى بدون آلات إلاً الصوت المناسب فى فضاء الحياة اليومية، ليكسر الصمت الذى يسيج الرمال، والجبال، ليعلن مع وشيش البحر عن تنوع هائل وثرى لأنواع شعرية شعبية تندرج تحت جنس الشعر الشعبى كشعر الغناء الشعبى فى العمل، أشعار الجبنة(٣) والعرس والدونيب(٤)، كذلك أشعار مصاحبة الإبل، والأشعار المرتبطة بالبطولة، والتغزل فى الأنثى/ شعر البنات، والمساجلات الشعرية، كذلك فن النميم، والدميم(٥) والدوباى/ الدوبيت(٦)، والأشعار المصاحبة للرقصات، وهى متعددة ومتنوعة فى المنطقة. إن هذه الأشعار التى ينتمى معظمها إلى قبائل العبابدة ما هى إلا قطفات أولى من كرمة تمتد أغصانها لتظلل صحراء الروح، وتثرى بجمالها التعاريج الجبلية، وتشق بانسيابها وعورة الجبال هناك؛ هذ القطفات الأولى التى تتراوح بين أنواع عدة تفتح أفقاً جديداً على عالم ظل منسياً أو بالأحرى فى هامش بعيد تحوطه الأصوات معلنة عن بكارة نصوصه وطزاجتها فى آن.

(١) آلة وترية قديمة يعزف عليها بالنبر أو بوسيط مثل قطعة خشب صغيرة، وأوتارها تصنع من السلك وهى تسمى عند بعض قبائلهم الطنبور، والطنبورة، كما تسمى فى مناطق أخرى السمسمية وهى الألة الرئيسية فى المنطقة.

(٢) اسم آلة من آلات النفخ فى المنطقة، والإنبالهويت اسمها بالرطانة أو بلغة البجا.

(٣) الجبنة، اسم يطلق على مشروب القهوة، والإناء الذى تعد فيه، ولها أغانيها الخاصة بما يمثل باباً كبيراً فى الشعر الشعبى هناك.

(٤) اسم نوع من الغناء والشعر، تصاحبه الرقصات، ودونيب تعنى الدندنة، أى إحداث بعض التطريب بتكرار أصوات بعض الحروف، وهى تعد مفتتحًا للأغنية، وهى شبيهة بافتتاح المغنين أغنياتهم بـ «ليلى يا عينى»، أو «أوف يابا» أو «يا ميجانا» ... إلخ.

(٥) الدميم من الدم أى الذم، بعد أن أبدلت الذال دالاً، وهو فن تقريظى، يقوم فيه الشاعر بتقريظ أحد خصومه، وإظهار عيوبه، وهو غير النميم من الفعل نم الذى يتبارى خلاله الشعراء فى القول مدحًا وذمًا وتقوم خلاله مساجلات شعرية على نفس التقنية والميزان إلى أن تنتهى بانتصار أحدهم شعراً.

(٦) فن شعرى منتشر بالمنطقة لدى العبابدة والبشارية، ويطلق عليه عند البشارية

«هابيْت» وهو اصطلاح يقال إنه فارسى الأصل، مكون من مقطعين «دو» بمعنى «اثنين» و«بيت» أى بيتان، ويطلقون عليه فى السودان فن المسدار وأحيانا الحاردلو.

يا شلاتين .. مرسى علم.. حلايب
اسمنا فيكى حاضر ولا غايب
بشاريه ونوبه وعبابده صفوفنا
معروفين كُرَمَا(7) نكرم ضيوفنا
لكن ساعة الجد بتجرّج سيوفنا
ويّا الدَرَقَه(8) ما بتفضل رقايب

* * *

سوّى الجَبَنَه(9) يا بنيّه فى ضلّ الضحَاويّه(10)
سوّى الجَبَنَه يا بنيّه لإخوانى الفنجريه(11)
كهارب أوضة البوسطة الخديويه(12)
خدودها يضوّنّ(13) الدُّوار من عشيه

* * *

عملت فى الموج قصور واعمال
ومدّيت للرّهَاب(14) إيدَىْ
وقتْ شُوفْتَك شعرت الرعشه
من فوق راسى لكرْعَىْ(15)
أَجدْلى(16) أسكّت الخشّامة(17)
أنْزلى فى العوازل كَىْ
جمالك فى البنات معدوم
نديْدَكْ(18) ما كحَلْ عينَىْ
قُلتَ الجنّه إن شالله
ما يَقْسَنْ(19) دروبها علَىّ
وقت الساعه ديك(20)
يا السمحة(21) ولّع فينا نار الغى
كتمت الرّيْدَه(22) فى قلبى
ما شافوها ناس الحى

* * *

الريل اللى معاه أمه
أصفر برتكان(23) دمه
كاجر(24) الريش على كمه

(7) كرماء، من الكرم.

(8) الدرقة: مصد ضربات السيوف.

(9) اسم مشروب القهوة عند قبائلهم، واسم للإناء الذى تصنع فيه، وهى غالبًا ما يتم تجهيزها من البن الأخضر الذى يتم تحميصه وإضافة بعض التوابل إليه مثل الجنزبيل والحبهان.

(10) وقت الضحى.

(11) جمع فنجرى، والفنجرى فى العامية أى الشخص غير البخيل الذى لا يحرم نفسه ولا من يصادقهم من شيء.

(12) نسبة إلى الخديوى.

(13) من الضوء، أى يضيئن.

(14) المطر.

(15) قدمىّ.

(16) امش.

(17) المتكلمون بالباطل، وهى مشتقة من الخشم.

(18) ندك، شبيهك، مثيلك.

(19) لا تكون قاسية.

(20) هذه.

(21) الجميلة.

(22) الحب، وهى من الرغبة، أى الذى أريده وأرغبه.

(23) برتقال، وقد أبدلت القاف «كافا» واللام «نونا»، والمقصود هنا لون البشرة الذى يعد مصدراً للجمال.

(24) ينزل، ومكجور: نازل، يقولون: «كاجر المطر»، أى ينزل بقوة.

أصل قلَيبى[٢٥] ما يْدِمُّه[٢٦]
المفلس ولا يلمُّه[٢٧]
صُلْبِك[٢٨] كرَّة الخيَّاط
عينك ساعة الظباط
البحر إلْ ولا بيتخاط[٢٩]
جيبناه شلْط[٣٠] بالبرَّاد
نار الغَىْ بلا وقَّاد
بوليستر[٣١] مع الساعات
خلاً قلوبنا شغَّالات
يا رب تستر الحالات

* * *

صلاة النبى زوِيِّنْى[٣٢]
وَحَّد يا صبىَ[٣٣] عينى
إوعى تحسد الزِّيْنى[٣٤]
كُوشيتْ[٣٥] ويَّا ترْبَالَه[٣٦]
فى الْميسْ[٣٧] نازله نوَّاره[٣٨]
أول ما نزلت الزِّيْنَى
على نبينا صلّينا
لدَانيبْنَا[٣٩] غنّينا
الكوشيت[٤٠] عبَادتْنَا
دُونيبْ[٤١] ثابته غنوتْنَا
إن شالله الشاتى[٤٢] يَاجِينَا[٤٣]
نرجع لـ أراضينا
حمْرَادُومْ[٤٤] تحيطنَا بمِيَّة المطر تسقينا

* * *

وليدْ الآرايل[٤٥] النادر تملى وحيده
ناجع وحده قرارى ندر فى جهيده[٤٦]
الزول الـ عليه الأنهاب[٤٧] متكَّا جريده[٤٨]
قلْبِنْ ليلى كاويها الغرام من ريْدَه[٤٩]

(٢٥) تصغير قلب.
(٢٦) ما يذمه، أى لا يذمه.

(٢٧) الصلب: القوام.
(٢٨) لا يقدر على دفع مهره.

(٢٩) يتخاض، من خاض، يخوض، وقد أبدلت الضاد «طاء».

(٣٠) أى اغترف لها البحر بواسطة براد شاى، وهى تدل على أن المحب يستطيع أن يفعل المستحيل لمحبوبه.
(٣١) خامة ونوع من الأقمشة.

(٣٢) الزين.

(٣٣) إنسان العين؛ البؤبؤ.

(٣٤) حسنة المنظر.
(٣٥) الهمهمة.
(٣٦) يتريل: أى يرقص بالسيف فى مهارة.
(٣٧) حلقة من البنات اللاتى يرقصن.
(٣٨) المنيرة.

(٣٩) اسم نوع من الغناء والشعر، يرقص عليه، ودونيب تعنى الدندنة أى إحداث بعض التطريب بتكرار أصوات بعض الحروف.
(٤٠) يغنيها بعض الشباب ممن تعلموا «زى عبادتنا».
(٤١) سبق تعريف الدونيب.
(٤٢) الشتاء.
(٤٣) يأتينا.
(٤٤) حمرادوم: اسم جبل جنوب مدينة الشلاتين على بعد ٥٠ كيلو متر تقريباً.
(٤٥) جمع أريل.
(٤٦) التل العالى الذى يسبب صعوده إجهاداً.
(٤٧) نوع من الحلى التى تصنع من الخرز، تضعها المرأة زينة على شعرها.
(٤٨) الجريد: نوع من الحلى توضع على الشعر، وهى تصنع من الخرز، ومن ألوانها المنتشرة والمحببة الأبيض والأحمر.
(٤٩) الريد: لحب.

ما بيتلاوع عذبنى مجنن صيده[٥٠]
يا مْدَيَّس متل الريش الضليم[٥١] أَزْرَقْ
سنك فوجة الـ فوق التنادر[٥٢] بَرَّقْ
صدرك موجة الباحى إلـ بتسابى[٥٣] يغرّقْ
كاوى قُليْبنا الزول الـ خشيمه مزْرِق[٥٤]

* * *

بعد ما قلت انسى وأترك الدوبيت
لاحن لى[٥٥] مجالاتك[٥٦] عُقب جنيت[٥٧]
بعدما قمت أشيل أبريقى وتوضيت
هىْ جت ختمانى فوق قِصة غرامها قريت
قطعت قمارى الأبريق نسيته وجيت
صدرك فيه مرقعات جرانيت[٥٨]
جاى عشانها من أمريكا والسوفيت
أنا الشى اللى مَسَكْنِى منُّه ما ادويت
شفت الطَّالْبَه حرقت قلبى بجرانيت
حرقت فيه لَمبَه وقَّدتنْ كالزيت[٥٩]
بعد ما قلت أنسى وأترك الدوبيت
لاحنْ لى مجالاتك عُقبْ جنيت
كمان ما تنسى وِدْ مبدَّى[٦٠] شاعر بتاع دوبيت
أكيد الغنوه يعمل فيها عشرين بيت
بعد ما قمت أشيل أبريقى واتوضيت
هىّ جت ختمانى فوق قصة غرامها قريت

* * *

قالْ الشقراء[٦١] والشعيلى[٦٢] أنكرن الجزَرْ[٦٣]
عدْ.. فانوديك [٦٤] أَبنُّه[٦٥] إلـْ عصريته حجر[٦٦] بالكمووييب[٦٧]
فَاضِينّى[٦٨] أَتَرْهنَ[٦٩] سدر
حبوبات الصباح ما بيهابن الخطر
تَجزّنْ[٧٠] بطن الحمادى[٧١] السبوت[٧٢] الخطر
سلكَنَ شوطهن[٧٣] زى قضيب القَطرْ[٧٤]
فوق تنادر الصعيد كَبَ لِينا المطر

(٥٠) اصطياده.
(٥١) الضليم: ذكر النعام، ودائماً ما يشبهون شعر الأنثى بريش النعام، خاصة الذكر الذى يكون ريشه أسود، والضليم مشتقة من الضمة: الظلمة.
(٥٢) التنادر: سبق تعرفها.
(٥٣) ممر السفن.
(٥٤) الخشيم: تصغير خشم، ومزرق: يقصد الوشم الذى تتجمل بدقه نساء المنطقة.
(٥٥) ظهرت لى.
(٥٦) جمالك وهذا يعنى على وجه الدقة: طلعتك.
(٥٧) التى جعلتنى - بعدها - أجن.
(٥٨) يقصد أن لون صدرها يحوى ألواناً مختلفة ومتنوعة كالجرانيت.
(٥٩) أى إنها اشتعلت بما فيها من وقود.
(٦٠) شاعر مشهور بقول الدوبيت، وهو معروف لدى قبائل المنطقة.
(٦١) الناقة الشقراء اللون.
(٦٢) الناقة الحمراء اللون.
(٦٣) الأرض التى لا ماء فيها: الجدباء.
(٦٤) اسم بئر.
(٦٥) أظهرنه، من الإبانة.
(٦٦) أى المياه التى عصرها الحجر تحته.
(٦٧) اسم واد.
(٦٨) يفضى إلى.
(٦٩) أثرهن.
(٧٠) تجاوزن، أو اجتزن.
(٧١) الصحراء التى ليس فيها ماء.
(٧٢) وقت العطش.
(٧٣) طريقهن.
(٧٤) مثل سرعة القطر.

فَكَرْنَ الأنباروس[٧٥] اللى معاه التبر[٧٦]

* * *

اللى مَا دَلّلُو[٧٧] وبَاعَو
يِنْفَى[٧٨] الفروه بِدْرَاعُو
فى العتمور[٧٩] يموق [٨٠] بَاعُه[٨١]
بيعة البناجير مُرَّه
وان جِيبنَ[٨٢] فلوس صُرَّه[٨٣]
إلـ أرْسيتْه[٨٤] تتبرًّا[٨٥]
جُوْلى من بلاد بره[٨٦]
دَاكَ الضاوى دا وَلِيده[٨٧]
طرَّاد للنعام صيدَه[٨٨]
مَا يْزَابْنَّه بقيدُه[٨٩]

* * *

قال الضهراوى[٩٠] النضيف أبو عريج الرزم[٩١]
حوض الأسمنت نفاه من بيار العجم[٩٢]
الجابات[٩٣] الغليض[٩٤] اللى قاعد فى الملم[٩٥]
جه فيه معزات[٩٦] الضوامر زينه كسا لَحمْ[٩٧]

* * *

قال الدنيا خصل كل خصله ليها خصاله
انتى مؤدبه صاحبة أدب وأصاله
فستانك يضيق لمَّا تمشى بيه فى الصاله
كفلك[٩٨] ملتزم ايه ذنبها الفصاله[٩٩]

* * *

عِيبْعِيبْ[١٠٠] بنًا[١٠١] رِبْيَانُه[١٠٢]
زى الحَرْجِى[١٠٣] ريضانه[١٠٤]
شاب[١٠٥] خَضَرْ مِتلْ[١٠٦] حَالهُ أَتَمُّه

(٧٥) اسم مرعى.
(٧٦) اسم مرعى.
(٧٧) أى إن بيعه لا يتم إلا بعد تدليله.
(٧٨) يرمى: يلقى.
(٧٩) جمع عتمور، وهى المياه التى تسيل على الرمال الناعمة فتتشربها ويطلقونها على السراب.
(٨٠) يموق : يمد.
(٨١) فى اللسان: الباع والبوع، مسافة ما بين الكفين، والجمع أبواع و الباع سواء وهو قدر مد اليدين وما بينهما من البدن.
(٨٢) حتى لو جاءت.
(٨٣) صره: قطعة كبيرة من القماش ملآنة بالنقود.
(٨٤) الأرسيت: فراء يصنع منه مخلاة للجمل.
(٨٥) أى تحدث صوتاً.
(٨٦) خارج البلاد.
(٨٧) ذاك.
(٨٨) ابن الجمل الذى يضوى بالشباب.
(٨٩) وليده.
(٩٠) أى إنه يسبق النعام.
(٩١) أى إنه يسبق النعام حتى لو كان مقيداً.
(٩٢) وصف للجمل الأصيل والجميل أيضاً، ومعناها المطر الذى يشبه فى نظافته وضوح الظهيرة.
(٩٣) الرعد.
(٩٤) اسم مجموعة آبار.
(٩٥) شجر غليظ ينمو فى الوديان الممطرة، وربما كانت الجابات محرفة من الغابات. خاصة إن الجيم والغين تتبادلان المواقع عند قبائلهم.
(٩٦) الغليظ.
(٩٧) المكان الضيق بين الوديان يسمى ملم/الملموم.
(٩٨) جمع معزه، وهى العنزة.
(٩٩) أى أصبحت مكسوة لحماً بعد أن كانت ضامرة.
(١٠٠) الكفل، الكفيل: الفخذ.
(١٠١) الفصاله: أى اللاتى تقمن بالتفصيل.
(١٠٢) اسم واد يحيط بجبل حمرادوم.
(١٠٣) أنبت.
(١٠٤) الزروع الصغيرة، ويطلق فلاحو الدلتا على البرسيم الصغير اسم: الربة.
(١٠٥) السجادة الخضراء.
(١٠٦) جمع روض أو رياض وهى تطلق على الوادى الصغير الذى تكثر خضرته.

واتْجَاوْرُو عُرْبَانُه(١٠٧) ميْسَحْ (١٠٨) قام قليقلانه(١٠٩)
شاعيت(١١٠) الله يمرْيِهَا(١١١) كُوْرَات(١١٢) الهَمَلْ (١١٣) فيها
بالروض الـ فاضيها

* * *

وجهك دايرة القمر اللى يضوى(١١٤) الحاره
دايمن مروّق جوّه مَا فِى عكَارَه(١١٥)
لابسه سلاسلن دهبن تجيبه نصارى(١١٦)
قلمك حبْرُه(١١٧) ظاهر خطُّه ما بيتدارى
تمضى عليه جوَازاتن(١١٨) سفر طيّاره
تليفونك يرِنْ ديمه(١١٩) بيتجِيلهُ أشاره(١٢٠)
ما يغشُّوكى بمَلْبُوسهُم البحّاره(١٢١)
وِلْدْ أبو آمنه(١٢٢) أسَدِ طيع البقَّارَه(١٢٣)
قصرك عالى سابع دور سكونه سفَارَه(١٢٤)

* * *

هَرْكَاكْ(١٢٥) شدّه عصريه(١٢٦)
دار البنت مَخْليه(١٢٧)
هبَّاب للدْعُوليه(١٢٨)
ينْفَى الفروه مصريه(١٢٩)
طول الصوف صبَّاعيه(١٣٠)
فَرْاشَات للظرافيه(١٣١)
جاهِلْ توّه(١٣٢) يتعَلّم
عرفو الـ فى العريج(١٣٦) ضلّم
لجَّاج سِرجُه يتكلّم(١٣٧)

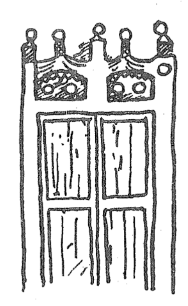
(١٠٧) اسم وادٍ.
(١٠٨) مثل.
(١٠٩) قَبائل العرب.
(١١٠) اسم وادٍ.
(١١١) اسم عشب يجعل الأغنام سمينة.
(١١٢) اسم جبل شرق المنطقة التى بها مقام الشيخ الشاذلى غرب مرسى علم.
(١١٣) يجعلها مروية ماءً، وهى تعنى دعاءً لها بالمطر والخضرة.
(١١٤) كورات: آثار الجمال الصغيرة على الرمل من آثر سقوط المطر.
(١١٥) إبل من غير راعٍ.
(١١٦) من الضياء، يضوء.
(١١٧) الأتربة التى قد يثيرها الهواء.
(١١٨) الأقباط، ونظرتهم للنصارى أنهم من الثراء بحيث يتقلدون بالحلى الذهبية غالية الثمن.
(١١٩) حبره .. الحبر: المداد.
(١٢٠) جواز السفر.
(١٢١) دوماً .. دائماً.
(١٢٢) علامة.
(١٢٣) المعروف أن البحارة يرتدون من الزى المتميز الذى قد يغرى بنات المنطقة.
(١٢٤) والد أحد الشعراء الشعبيين واسمه: «على حسب النبى سعد» وكان لديه بنت أسمها آمنه. وهو يستخدم هذا الاسم مع أسماء أخرى كمجاز له.
(١٢٥) قبيلة البقاره وهى القبائل الشرسة، وهم ينطقونها البجاره.
(١٢٦) سفراء.
(١٢٧) اسم لنوع من الجمال القرية النادرة، غالية الثمن، تدور حوله مجموعة من الحكايات الأسطورية والأغانى.
(١٢٩) ساعة العصر: أى إن الجمل قد تم تجهيزه للترحال ساعة عصر.
(١٣٠) خالية: أى إن دار البنت بذهاب الهركاك أصبحت خالية.
(١٣١) فراء أسود يوضع فوق الجمل: أى إن الجمل من قوته وسرعته يجعل هذه «الفروه/ الدعولية» تتقافز فوقه.
(١٣٢) يلقى بها أرضاً من سرعته.
(١٣٣) صباعيه: نسبة إلى صباع، والصباع هو الإصبع، والشاعر يعنى أن جمل الهركاك حينما رحل أصبح وبره طويلاً حتى بلغ طوله قدر إصبع.
(١٣٤) الزرافيه: سبقت.
(١٣٥) العريج: سبق.
(١٣٦) توه: فى الحال.
(١٣٧) أى إن سرجه كاد أن يتكلم من قوة سرعته.

بطاقة (١)
- الاسم : على حسين حسب النبى سعد.
- محل الميلاد : برنيس - محافظة البحر الأحمر.
- السن : ٥٢ عاماً.
- القبيلة : العبابدة.
- الفرع : العقدة.
- العمل : يعمل راعياً - عاملاً بصحة برنيس.
- مكان الجمع : مدينة الشلاتين - محافظة البحر الأحمر.
- الحالة الاجتماعية : متزوج ويعول.
- درجة التعليم : يقرأ ويكتب.

بطاقة (٢)
- الاسم : محمد طاهر عمر.
- محل الميلاد: الشلاتين - محافظة البحر الأحمر.
- السن : ٢٦ عاماً.
- القبيلة : العبابدة.
- الفرع : المحداب.
- العمل : يعمل راعياً.
- مكان الجمع: مدينة الشلاتين - محافظة البحر الأحمر.
- الحالة الاجتماعية: متزوج ويعول.
- درجة التعليم : يقرأ ويكتب.

بطاقة (٣)
- الاسم : محمد نعيم جامع.
- محل الميلاد : الشلاتين - محافظة البحر الأحمر.
- السن : ٣٥ عاماً.
- القبيلة : البشارية.
- العمل : يعمل راعيًا - وعازفًا لألة الباستكوب ومغنيًا فى فرقة الشلاتين للفنون الشعبية، ونحات ورسام.
- مكان الجمع : مدينة الشلاتين - محافظة البحر الأحمر.
- الحالة الاجتماعية : متزوج ويعول.
- درجة التعليم : يقرأ ويكتب.

بطاقة (٤)
- الاسم : أحمد أوكير.
- محل الميلاد: أبو رماد - محافظة البحر الأحمر.



- السن : ١٤ عاماً.
- القبيلة : البشارية.
- العمل : تلميذ بالصف الأول الإعدادى ـ المعهد الدينى الأزهرى.
- مكان الجمع : : مدنية أبورماد ـ محافظة البحر الأحمر.
- درجة التعليم : يقرأ ويكتب.

بطاقة (٥)
- الاسم : محمد صالح الحسن
- محل الميلاد : الشلاتين ـ محافظة البحر الأحمر.
- السن : ٢٤ عاماً.
- القبيلة : البشارية.
- الفرع : عجيبات.
- العمل: عامل بمدرسة أبورماد الابتدائية.
- مكان الجمع : قرية أبورماد ـ محافظة البحر الأحمر.
- الحالة الاجتماعية : أعزب.
- درجة التعليم : يقرأ ويكتب (حاصل على الشهادة الإعدادية).

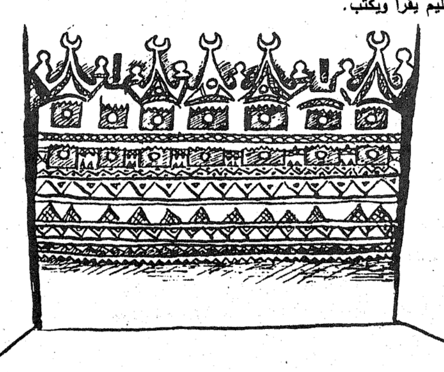
بطاقة (٦)
- الاسم : محمد أحمد حامد
- محل الميلاد : أبورماد ـ محافظة البحر الأحمر.
- السن : ٢١ عاماً.
- القبيلة : البشارية.
- الفرع : عجيبات.
- العمل : صياد سمك.
- مكان الجمع : قرية أبورماد ـ محافظة البحر الأحمر.
- الحالة الاجتماعية : أعزب.
- درجة التعليم : أمى.

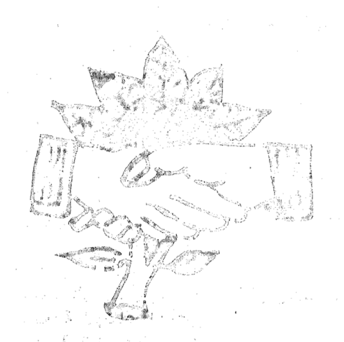
بطاقة (٧)
- الاسم : محمد كرار عيسى محمد حسين.
- محل الميلاد: أبورماد ـ محافظة البحر الأحمر.
- السن : ١٧ عاماً.
- القبيلة : البشارية.
- الفرع : حكيماب.
- العمل : صياد.

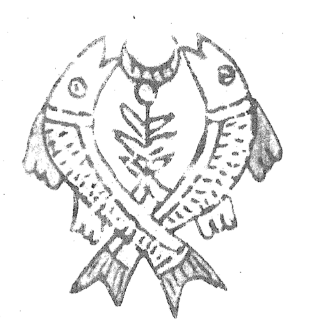
- مكان الجمع : أبورماد - محافظة البحر الأحمر.
- الحالة الاجتماعية : أعزب.
- درجة التعليم : أمى.

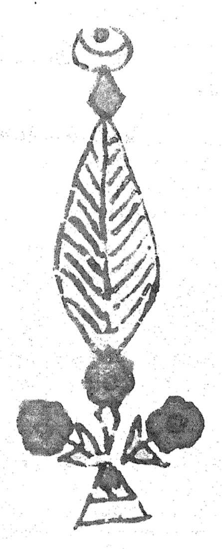
بطاقة (٨)
- الاسم : عمر على محمود
- محل الميلاد : أبورماد - محافظة البحر الأحمر.
- السن : ٢٧ عاماً.
- القبيلة : البشارية.
- الفرع : همدوراب / حمدوراب.
- العمل : راعى إبل.
- مكان الجمع : أبورماد - محافظة البحر الأحمر.
- الحالة الاجتماعية : أعزب.
- درجة التعليم : يقرأ ويكتب.

بطاقة (٩)
- الاسم : حسين حس النبى أحمد
- محل الميلاد: الشلاتين - محافظة البحر الأحمر.
- السن: ٣٨ عاماً.
- القبيلة: العبابدة.
العمل: مدرب فرقة الشلاتين التلقائية للفنون الشعبية.
- الفرع: العقدة.
- الحالة الاجتماعية: متزوج.
- درجة التعليم يقرأ ويكتب.









الشِّعْرْ مَدِيْنَهْ خَرْبَانَهْ

السيرة الشعبية ومشكلات النوع الأدبى الشعبى

محمد حسن عبدالحافظ

تثير نظرية النوع (الجنس الأدبى) الحديثة، على تعدد طروحاتها، نزاعاً لا ينتهى بين مقولاتها ومرجعياتها الفلسفية، من أجل تحقيق السيادة المطلقة على ميدان الأدب.

قد يكون هذا النزاع مفيداً فى نطاق إرشادنا إلى عثرة كل مقولة نظرية على حدة، وإلى ما ينطوى عليه كل طرح نظرى من ثغرات، وإلى حقيقة تناقض المقولات النظرية جميعًا فى ما بينها، على نحوٍ لا يجعل من أية رؤية تجنيسية منغلقة، أو مكتفية بذاتها، جواباً حاسمًا ونهائيًا عن أسئلة الجنس الأدبى - لنقل الآن: أسئلة النص الأدبى - المتجددة والمتوالدة بصورة تبدو لانهائية. إن واحدًا من أهم نتائج ذلك النزاع؛ بزوغ اتجاهات تشكك فى مقولة النوع نفسها، باعتبارها واحدة من المقولات الثابتة، دون الإقدام على إعدام فكرة النوع، بل السعى إلى استثمارها وتنميتها، وبيان إمكانية تطويرها، إذا كان هدفنا حقًا: فهم ما تطرحه ثقافة ما من نصوص، فى سياق اجتماعى خاص[1]. من شأن هذه النتيجة كسر تنميط فكرة النوع، وتنميط الأنواع، فى حدود الرؤى النقدية الغربية، حيث تتيح لثقافات الجنوب - التى تنتمى إليها ثقافتنا - أن تتعامل مع مقولات النوع بمرونة، بحسب الأنواع الأدبية الخاصة بكل ثقافة.

لايزال بوسعنا مساءلة نظرية النوع، بما تتضمنه من إجراءات مرنة، عن مصير الفنون غير اللغوية، وموقف قضايا النوع منها؟ وعن مصير الممارسات اللغوية اليومية العادية «غير الأدبية»؟ وعن دور السلطة النقدية أو المؤسسية أو الأيديولوجية، فى تحديد

(*) فى الأصل، ورقة مقدمة إلى مؤتمر قسم اللغة العربية حول قضايا الأنواع الأدبية فى النقد الأدبى، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ٢٠٠١.

(١) مجموعة باحثين، القصة - الرواية - المؤلف: دراسات فى نظرية الأنواع الأدبية، ترجمة: خيرى دومة، مراجعة: سيد البحراوى، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٧، ص١٧.

آليات اشتغال النوع، وفي العمل على تفوق أنواع أدبيّة بعينها على أنواع أخرى، تبعاً للإعلاء من شأن قيم ثقافية ما، على حساب قيم ثقافية أخرى؟

في ضوء هذه الأسئلة، بإمكاننا أن نعقد صلة بين نظرية النوع ومصادر سلطتها، وبين حالة اللاتكافؤ (الخلل) في ميزان القوى الثقافي بين الأنواع التي تعيش في مضمار الثقافة العالمة أو الرفيعة أو الحديثة، والأنواع الأدبية التي تعيش في مضمار الثقافة الشعبية، حيث تعيد نظرية النوع إنتاج التجافي التاريخي بين هذين الرافدين الثقافيين.

إن أحد أهم المشكلات التي تعانيها الثقافة الشعبية، تتمثل في أزمة علاقتها بالثقافة العالمة / ثقافة النخبة، ابتداءً من اختلاف طبائعهما (قد لا تفي دلالة الاختلاف بوصف علاقتهما على نحو دقيق دائماً، قد نستبدل بها دلالة التناقض في سياقات كثيرة). الثقافة العالمة تتسم بطابعها المنهجي الدقيق (ثمة شكوك حول فكرة المنهجية هذه!) وبطابعها المؤسسي، وبخصيصتها التدوينية. على حين يغلب على الثقافة الشعبية الطابع الشفاهي، وبطابعها العفوي التلقائي والموروث الذي يجسد تجارب المجتمعات الشعبية - تاريخياً - في مختلف أصعدة حياتها. ولا يعني شفاهية الثقافة الشعبية وتلقائيتها وقوعها في دائرة السطحية واللاعقلانية واللامنهجية، كما تدعي بعض الأجهزة الثقافية السائدة؛ إنها تعبير عميق عن تمثلات معقدة تنتجها الجماعة، تتوسل بواسطتها فهم الظواهر وإدراكها، ومحاولة التأثير عليها وتوجيهها، من منظورات أسطورية وخرافية وجمالية، ومعرفية أيضاً، سواء بواسطة وسائط شفاهية أو بصرية أو كتابية (لا بد من الإشارة إلى أن الخصيصة الشفاهية للثقافة الشعبية لا توحي باختزالها في الذاكرة الشفاهية فحسب، فمفهوم الكتابة لا ينبغي أن يُنظر إليه من منظور لغوي وكفي، حيث إن هناك جماعات تكتب على الجسد، الوشم مثلاً، كما هو ملاحظ في مصر والسودان والمغرب. كما أن هناك من المأثورات الشعبية التشكيلية ما يتوسل بالخط، وباللغة المكتوبة). كما تتسم الثقافة الشعبية بكونها لا تخضع للرقابة المؤسسية (ستتصادم مع الرقابة بالتأكيد)، بينما تخضع الثقافة العالمة لرقابة المؤسسة، ولرقابة الأنا / الشعور / الوعي، لكن الثقافة الشعبية تفلت حتى من الرقابة التي يفرضها الأنا / الشعور على اللاشعور / اللاوعي، على نحو ما يكشف التحليل النفسي الذي يرى النكت مجالاً يتحرر فيها اللاوعي من رقابة الوعي، وكثيراً ما نعثر - بجانب النكت - على حكايات وأغانٍ تخترق المحظور في القيم السائدة. لقد كانت المحرمات والنواهي حاضرتين في كل العلاقات الاجتماعية: الأسرية، والسياسية، وعلاقات العمل، والعلاقة بالكون وبالطبيعة. ومن ثم، أنتجت الثقافة الشعبية كمّاً نوعياً من المنتج الثقافي: قصة ومثلاً ونكتة وسيرة... إلخ، للتعبير عن موقف الجماعات من هذه المحرمات، إدراكاً أو تفسيراً أو تبريراً أو سخرية، حسب الموقف والسياق، مما يجعل من الأنواع الفولكلورية أنواعاً حتمية، لإحداث التوازن والمقاومة، في واقع تاريخي يقع داخل دائرة التسلط، والاختلال الاجتماعي(٢).

يؤكد الرائد الجليل «د. عبد الحميد يونس» أنه برغم الانفصام الحاد بين الشعبي والرسمي، فإن المأثورات الشعبية ظلت تقتحم الثقافة الرسمية، والفن الرسمي، والأدب الرسمي، وغيرها من الفعاليات الرسمية، في كثير من العصور. كما أن التراث الشعبي قد

(٢) راجع:
أ. مصطفى حجازي، **مفهوم الثقافة: خصائصها ووظائفها**. ضمن كتاب: **ثقافة الطفل بين التغريب والأصالة**، منشورات المجلس القومي

أفاد من ثمرات العقول والقرائح التى ازدهرت فى حواضر العالم العربى، وفى كنف الحياة الرسمية. ومن الواجب على القوامين على الثقافة - تخطيطاً ومتابعة - أن يعاونوا الحياة الشعبية على التخلص من كل أثر من آثار ذلك الانفصام(٣). لكن هذا الواجب، الذى أشار إليه الدكتور يونس قبل أكثر من ثلاثين عاماً، بدا عسيراً على التحقق الفعلى، حيث لاتزال آثار ذلك الانفصال غائرة.

إن حالة الانفصال لا تسكن فى قلب الثقافة العالمة فحسب، ولا تبدو ممارسة فعل الانفصال والتجافى محصورة فيها، بل إن المنتمين إلى الثقافة الشعبية هم أيضًا مسكونون بهاجس غامض، يبدو قديماً ومتوارثاً، يتبدى فى ذلك الشعور العميق بالانفصال بين قيمهم الثقافية المتسقة مع حياتهم التاريخية واليومية، وبين قيم الثقافة الراقية العالية، الرسمية أو التابعة. فليس غريباً أن يسجل الدارس الميدانى موقف الانفصال نفسه (المضاد) من قبل الرواة الشعبيين وجمهورهم، لتكتمل دائرة التجافى بين الرسمى والشعبى، المدون والشفاهى، فأحد رواة السيرة غير المحترفين(٤) يصف السيرة الهلالية بأنها تاريخات، ويلتفت إلى الجامع الميدانى، ويشير إليه بأن ينتبه جيداً إلى قوله: «الحاده اللى هى مش رسمى، وتطلع بخط القلم، دى ما تعتمدهاش... أصل خط القلم عمره ما...، شوف، هو مش دواب هتكتبه، السلامات والطيبات، دى تاريخات، المكتوب ده ما يجيبوش، يجيبه الرادل الحافض، الشاعر، اللى هو إيه: متسوح ف البلاد، وسمع، وحفض، إنما القلم لأ. ما تعتمدش خط القلم، إللى عايش مع الناس أمكن». وفى لقاء آخر، يعلق أحد الجالسين على المادة الإعلامية التليفزيونية، ثم ينظر إلى الدارس باعتباره وسيطاً بين الجماعة الشعبية وبين مسؤولى الإعلام، حيث يقول فى النهاية: «قل لهم يقطعو الإرسال من الجيزه ومقبل»(٥)، باعتبار أن الإرسال التليفزيونى لا يعبر عن ثقافتهم وقيمهم، ولا يحقق لهم المطالب الجمالية والرمزية، بل يطرح الرجل البدائل الفنية والثقافية التى كان ينبغى على هذا الوسيط الجماهيرى الطاغى أن يتبناها، كما يرى أن الأمر أكثر سوءاً فى حالة القناة المرئية المحلية. وبرغم أن الدراما التليفزيونية تقدم، أحياناً، معالجة أو إستلهاماً لبعض النصوص الشعبية الحية، لعل «السيرة الهلالية» واحداً من أبرز الأعمال فى السنوات الأخيرة، فمن المدهش أن يصرح معظم الرواة والجمهور بأنهم يرفضون مشاهدة العمل رفضاً قاطعاً (الآخرون لا يعتدون بالجهاز التليفزيونى وبمادته الإعلامية من الأساس). أعتقد أن التفسير المباشر لهذا الموقف، هو أن هذا العمل التليفزيونى، تأليفاً وإخراجاً وتمثيلاً وديكوراً، لا يعكس طقوس السيرة كما يعيشها الناس، حفظاً ورواية واستماعاً. والأهم من ذلك كله أنها لا تجسد القيم الرمزية التى تنطوى عليها السيرة الشفاهية.

ثمة ملاحظة أخرى مثيرة للدارس الميدانى فى موضوع السيرة، حيث لعبت الإذاعة دوراً مهماً فى إنعاش السيرة الهلالية فى الذاكرة الشعبية، فقد قدمتها بأداء راوٍ شعبى يعبر عن الذائقة الجمالية لجمهور السيرة العريض. وفى الغالب، يشهد الجمهور بتفوق الراوى «جابر أبوحسين»، ويؤكد استمتاعه بأدائه وبربابته، لكن عدداً من الرواة يرفض تكريس السيرة فى رواية واحدة، وبأداء راوٍ واحد. بعضهم(٦) يؤكد امتناعه عن سماع حلقات السيرة بعد متابعة محدودة، لأسباب متعددة، نذكر منها أن رواية «أبوحسين» بها مواقف

للثقافة العربية، الرباط، ١٩٩٨، ص٢٧.
ب. فاوبار محمد، فى الثقافة الشعبية والحدث الاجتماعى، **الفكر العربى** (بيروت)، شتاء ١٩٩٧، ص٨٤- ٨٨.
ج- عبد الباسط عبد المعطى، **من إبداع المستضعفين فى القرية المصرية**، ضمن كتاب: **الإبداع فى المجتمع العربى**، منشورات المجلس القومى للثقافة العربية، الرباط، ١٩٩٣، ص٢١٢.

(٣) عبد الحميد يونس، **دفاعًا عن الفولكلور**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧١، ص١٤.

(٤) الراوى: عنتر عز العرب، ٦٥ سنة، منشية همام، مركز البدارى، محافظة أسيوط.

(٥) تم اللقاء بمنزل الراوى: يوسف أحمد يوسف (رحمه الله)، بمدينة البدارى، محافظة أسيوط.

(٦) الراوى: حسنى جاد على هيكل مرزوق، ٧١ سنة، النخيلة، مركز أبوتيج، محافظة أسيوط.

تاريخية لم تحدث، أو لأن الشاعر يهتم بتركيب الكلام ؛ أى بالصنعة الفنية لمربعات السيرة على حساب المضمون التاريخى والتفاصيل الدقيقة. ويرى البعض أن السيرة تروى بأشكال شعرية أكثر دلالة على المهارة الفنية للرواة، مثل شكل الموال الذى يتيح رواية السيرة بصيغ حوارية؛ أى بطريقة الفرش والغطا ، وغيرها من الأشكال الشعرية الشعبية (انظر ملحق١). أحد الرواة(٧) عبر عن غضبه من الوقائع الكاذبة فى رواية «أبوحسين» بأنه «كسّر الراديو» حتى لا ينطق ثانيةً ، قد نرى فى ذلك حلاً للتناقض بين رغبته العارمة فى الاستماع إلى السيرة، وبين تعارضه مع طريقة الأداء، ورفضه لبعض التفاصيل الوقائعية التى ترد فى رواية «أبوحسين». وفى مواقف كثيرة، أتيح للدارس أن يلاحظ أن أداء أبوحسين فى تسجيلات الإذاعة يختلف كثيراً عن أدائه الحى الذى يتذكره من حضر لياليه المشهودة فى الصعيد. ومن ثم، كان لتحول الجمهور إلى متلقٍّ سلبى لراوٍ غائب عن الحضور الحسى الكامل فى المكان والزمان، فى حالة رواية الإذاعة، أثر كبير فى افتقاد عملية الأداء لحيوية الاتصال الشفاهى المباشر(٨)، ولحيوية «ما حول النص»، بتعبير أستاذى الجليل د. أحمد مرسى.

إن استجابات الجمهور الحى تنطوى على نسق علامى من الإشارات والرموز الصوتية والحركية المؤثرة فى عملية الأداء. فالجمهور يملك حرية خاصة فى التداخل مع الراوى، أو التعقيب الموجز على ما يروى، أو المراجعة، أو المقاطعة، أو دفعه للإطالة أو الإيجاز أو التكرار أو تغيير مجرى الرواية (انظر ملحق٢)(٩).

ضمن عدد من الاستنتاجات، نسوق استنتاجًا أساسيًا: إن أنواع المأثورات الشعبية تتعارض مع مقولة النص الواحد، الأمثل، الأصلى، الفريد. وهى مقولة يتبناها بعض باحثى الأدب الشعبى، لكننا نرى الأمر من منظور أن لكل رواية سيرية فرادتها، بل إن لكل حدث شفاهى متصل بالسيرة قيمته الرمزية الخاصة. إن راوياً واحداً يمكن أن يؤدى جزءاً من السيرة مرات عدة فى سياقات مختلفة، وعلينا أن نتأمل خصوصية كل سياق يؤدى فيه النص؛ لأنه سيكون مختلفاً بكل تأكيد، وأن نتأمل كذلك فرادة أداء كل راوٍ. إن الاختلاف موقف حتمى مهما طال الاتفاق واتسع، وثمة مقولة مأثورة لتفسير هذا الاختلاف الحتمى بين روايات السيرة، وطرائق أدائها، ويهتم الرواة بطرحها لحسم هذه الإشكالية كلما واجهوها، حيث يقول غير واحد من الرواة: «الشعر مدينة خربانة»(١٠). بالطبع، فإن المقام لا يتسع هنا لتحليل ما تنطوى عليه هذه المقولة، نحوياً وبلاغيًا، من دلالات، يكفينا أن نركز على دلالة واحدة أساسية، وهى أن عملية إعمار مدينة الشعر بالبنى الفنية تظل فعلاً لا ينقطع، ولا نتوقع له حداً أو نهاية. وبالقدر نفسه تكون عملية هدمها، فليس ثمة بناء شعرى لا يقبل الهدم، والبناء من جديد، والهدم مرة أخرى...إلخ، فالشعر الشفاهى لا يوجد إلا عندما يكون فى طريقه إلى الزوال. ولكى نستطيع استيعاب هذه الفكرة، علينا أن نتأمل فى طبيعة الصوت الشفاهى نفسه، من حيث هو صوت، حيث إن للصوت علاقة خاصة بالزمن، تختلف عن تلك التى للحقول الأخرى فى مجال الإحساسات الإنسانية. فاللحظة التى يتشكل فيها الصوت ويكتمل وجوده، هى نفسها اللحظة التى يتلاشى فيها الصوت ويزول. فعندما أنطق كلمة «مأثور»، فإنه فى الوقت الذى أصل فيه إلى المقطع «ثور»،

(٧) الراوى: عنتر عز العرب.

(٨) لمزيد من التفاصيل حول نمط استقبال النوع الأدبى الشفاهى عبر الوسائط السمعية والبصرية، وأثر ذلك، وجدانياً، على الجمهور، راجع: بول زمتور، مدخل إلى الشعر الشفاهى، ترجمة: وليد الخشاب، **إضاءة** (القاهرة)، العدد ١، يناير ٢٠٠٠، ص ص١٤٥-١٦١.

(٩) محمد حافظ دياب، **السيرة الشعبية : إبداعية الأداء**. ضمن كتاب: **الإبداع فى المجتمع العربى**، مرجع سبق ذكره، ص١٧٩.

(١٠) الراوى: عبد العاطى نايل، ٦٠ سنة، الدخيلة، مركز أبوتيج، محافظة أسيوط.

يكون المقطع «ما» قد اختفى(١١). إن الإبداع الشعبى فعل متجدد كتجدد الحياة نفسها، بل إنه فعل يستمد من الظواهر الطبيعية والكونية والحياتية والإنسانية جلَّ طبائعها وسماتها. ومن ثم، لا يمكن للشعر أن يصير مدينة «عمرانة»، فالأمر الثابت هو خرابها، بالمعنى المجازى للخراب، حيث إن «كل شاعر له هادف»، و«كل شاعر له لهجة»؛ أى لكل شاعر مخيلة خاصة وأداء خاص ينتج عنهما نص مختلف عن نتاج غيره من الشعراء الذين يعيشون فى مدينة الشعر الخربانة، رغم أن المادة الخام (القوانين) التى تتشكل منها السيرة واحدة. يقول أحد الرواة، موجهًا حديثه للدارس: «أصل الهلايل دى، أنا عايز اعرفك، دى شغلانه، وكل واحد ليه فـ مدح النبى غرام فيها، يعنى القصيده تبا بعينها، والشاعر يقول قوله، يعنى كل واحد له شعر، يعنى ده ما ينقلش من ده، لأ، كل واحد له رموز»(١٢). أعتقد أن أوضح دليل على مصداقية هذه التعليقات، ما عاينه الباحث من اختلافات بيّنة بين راويين شقيقين، إن أمر اختلافهما يتجاوز حدود التنافس الطبيعى بينهما، فالحقيقة أن مصادر كل منهما مختلفة، لقد نهل أحدهما محفوظه من السيرة، من خلال اتصاله بعدد من الرواة فى أمكنة وأزمنة متعددتين، بينما ورث الآخر حفظ السيرة عن أبيه. كما أن لانحيازات الجمهور لأىٍّ منهما دوراً حاسماً فى مواقف الاختلاف بينهما (انظر الملحق٣). وإذا تأملنا نص الملحق جيداً، ربما لمحنا ذلك النزوع إلى أسلوب المخاصمة بين الرواة، حيث تضع الشفاهية المعرفة فى سياق الصراع، فالأمثال والألغاز (الفوازير) - على سبيل المثال - لا تستخدم لتخزين المعرفة فحسب؛ بل لجذب الآخرين إلى معركة لفظية أو ذهنية(١٣)، وهى معركة تبدو مغرية بالنسبة للجمهور المستمع، بل يقوم بإدارتها على نحو ما، من خلال التعليقات والآراء التى تصدر عنه.

تأسيساً على ذلك، ليس بوسعنا معاينة السيرة، بصورة أكثر عمقاً وشمولاً، إلا بإعطاء أكبر تقدير ممكن للتعليقات والتوضيحات التى يبديها الرواة والجمهور، وبرؤية السيرة فى ضوء تعدد رواياتها الشفاهية، فهذا التعدد يمثل أحد الملامح الرئيسية للسيرة الشفاهية بوصفها نوعًا أدبيًا. كما أن النص السيرى الشفاهى سيستعصى على أى تحليل يفصله عن وظيفته الاجتماعية، وعن المكان، وعن جماعته، وعن الظروف التى يُلقى فيها على الأسماع، حيث يقوم الأدب الشفاهى على الظروف والملامح اللغوية التى تحدد كل اتصال شفاهى(١٤).

قد يمنح النقاش النقدى الراهن لنظرية النوع حيزًا متسعًا من الوسائل والأهداف، إذا ما وضعت فى نسق منهجى أكثر شمولاً وتماسكاً، لمعالجة الكثير من قضايا النوع الأدبى وموضوعاته الملائمة. لكن هذه النظرية - على تعدد طروحها - لا تفضى، فى مجال الأنواع الفولكلورية تحديداً، إلى معرفة علمية حقيقية يمكن تطبيقها، فجميعها – باستثناء إسهامات نوعية محدودة – يقع خارج المدار الذى تقع فيه المأثورات الشعبية الأدبية، بعد انسحاب (إزاحة) الشفاهية من دائرة الفعل الإبداعى، وسيادة الكتابية على آليات تخلقه. ومن ثم، يبدو فعل التجنيس هاجساً كتابيًا، فرضه التغير المفهومى الذى جاءت به الكتابة: المبدع الفرد، النص، القارىء، القراءة...إلخ(١٥). بينما يحتاج النوع الفولكلورى، إذا قُدِّر له أن يدخل فى نطاق العمل أو التصنيف النوعى، إلى مفردات مفهومية ملائمة لطبيعته: الراوى، الرواية، الجمهور، الأداء، الحدث الشفاهى، العلامات الشفاهية...إلخ.

(١١) والتـر. ج. أونج، **الشفاهية والكتابية**، ترجمة: حسن البنا عزالدين، مراجعة: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٨٢، الكويت، فبراير ١٩٩٤، ص٩٠.

(١٢) الراوى: حسنى جاد على.

(١٣) أونج، مرجع سبق ذكره، ص١٠٧.

(١٤) زمـتـور، مـرجـع سـبق ذكـره، ص١٥٨.

(١٥) محمد فكرى الجزار، **فقه الاختلاف: مقدمة تأسيسية فى نظرية الأدب**، سلسلة كتابات نقدية،

الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٩، ص١٤٦ - ١٤٨.

لم تناقش نظرية النوع المجال الشفاهى باعتباره مجالاً مستقلاً ينطوى على أنواع أدبية معيشة وقائمة بالفعل؛ وإنما باعتباره يحتوى على نماذج أوليّة، بدائية، أو باعتباره ينبوعاً لإجراءات شفاهية يمكن استلهامها فى النصوص الأدبية المكتوبة المتفوقة. ولا تتضمن نظرية النوع الكلاسيكية تعليقات جوهرية على الأنواع الأدبية الفولكلورية، فقد كانت تنظر إلى الفولكلور (المأثورات الشعبية) بوصفه مستودعاً لنماذج من مراحل الفن الأولى. وبرغم أن نظرية النوع التى تمثلها جماليات هيجل تتضمن توضيحات بالغة الأهمية، تستحق عناية الفولكلوريين، حول العناصر الشكلية لأنواع بعينها، وحول قيمتها الاجتماعية، مثل الأغنية البطولية، اللغز، الخرافة، الحكاية... إلخ، فإنها لا تشكل - فى نهاية المطاف - مقولات متجانسة، أو مفهوماً متماسكاً للأنواع فى الفولكلور(١٦).

أما ميخائيل باختين، فإننا نراه أكثر نزاهة وتجرداً تجاه الشفاهية، ويبدو تعاطفه مع الثقافة الشعبية - فى إنجازه النقدى المهم - واضحاً تماماً؛ فقد رأى أن التقليد الشعبى قد تجوهل إلى حد بعيد من قبل، لأسباب يمكن فهمها بسهولة: إن التاريخ والدراسة الأدبية يشتركان معاً فى الأيديولوجية الرسمية، والجدية العابسة، والكلاسيكية، ونتيجة لذلك فهما يشددان على الأمور التى تقترب من نموذجها المثالى. إن ذلك ينسجم مع اختيارات باختين المنهجية ومقولاته الأساسية(١٧):

١- عدم انفصال الشكل عن المضمون.

٢- هيمنة الاجتماعى على الفردى.

٣- وقوع أسلوبيات النوع فى مجال الجمعى والاجتماعى (علم اجتماع النوع).

٤- إن فكرة النوع ليست امتيازاً حصرياً خاصًا بالأدب؛ إنها شيء يغوص عميقًا، واصلاً إلى جذور الاستخدام اليومى للغة.

٥- إن لكل نوع منهجه، وطرائقه لرؤية الواقع وفهمه، هذا المنهج وهذه الطريقة هما خصيصته الحصرية.

٦- للزمكانية (الكرونوتوب) فى الأدب دلالة نوعية جوهرية. فبواسطة الزمكانية يتحدد النوع وضروب النوع.

إن أعمال باختين، بالإضافة إلى التجارب النقدية العربية التى أفادت من الفكر النقدى الباختينى (د. سيد البحراوى، د. أمينة رشيد)، تضمن للباحث النقدى فى مجال الأنواع الحديثة رعاية خاصة للشفاهية. وفى الوقت نفسه، تضمن للباحث فى ميدان الفولكلورى الحصول على طقم فعّال من الوسائل والأدوات، ضمن العدة البحثية التى يعتمدها.

ربما كانت واحدة من أكثر المشكلات صعوبة بالنسبة للفولكلوريين، هى كيفية ترتيب مستويات البحث، وتحديد النسق الذى يعملون وفقه. وفى تصورى، كان - ولا يزال - على الفولكلوريين أن يعبدوا طريقًا خاصة إلى ميدان عملهم، تلائم طبيعة حقلهم المعرفى. فلا سبيل للانشغال بمناقشات نظرية حول الأنواع فى الفولكلور، بمعزل عن الآثار الأدبية لهذه الأنواع؛ أى دون العمل - أولاً ودائمًا - على جمع حصيلة وفيرة من نصوص هذه الأنواع

(١٦) فيلموس فويجت، نحو نظرية للأنواع فى الفولكلور، ترجمة: خيرى دومة، **الفنون الشعبية** (القاهرة)، العدد ٥٤-٥٥، يناير / يونيو ١٩٩٧، ص٧٢.

(١٧) تزفيتان تودوروف، **باختين: المبدأ الحوارى**، ترجمة: فخرى صالح، سلسلة آفاق الترجمة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ص١٧٣ - ١٩٣.



الشفاهية. وبإمكاننا هنا أن نتساءل مع تودوروف: «هل من حقنا مناقشة جنس أدبي ما من غير أن نكون درسنا (أو على الأقل قرأنا) جميع الآثار التي تكونه؟»(١٨). وأن نتفق مع ملاحظة فيلموس فويجت التي يختتمها بسؤال ساخر: «إن نظرية التنويعات قائمة على مناقشة مصطلح تنويعة، أكثر مما هي قائمة على الفحص التحليلي للتنويعات الموجودة فعلاً. وإني لأتساءل: ألا توجد دراسات مكتوبة عن فهارس النمط، أكثر مما توجد فهارس أنماط فعلية، تماماً مثلما توجد دراسات حول نظرية النوع، أكثر من الأنواع الموجودة نفسها؟» (١٩).

إن المعاينة الإثنوجرافية المباشرة للمأثورات الشفاهية في سياقاتها الاجتماعية والثقافية هي الشرط الرئيس لنجاح الباحث الفولكلوري في مهامه الخاصنة والدقيقة، فهو يبدو طالباً مثابراً، ذهنياً وميدانياً، حيث يتمتع باستعداد خاص لبذل مجهود مضاعف عن غيره من الباحثين في حقول معرفية أخرى؛ إنه مطالب بالسيطرة على مادة نصوصية ومعرفية هائلة، بقدر كبير من الحضور، وسرعة البديهة، والصبر، والتواضع، والقبول، وغير ذلك من الصفات اللازمة للباحث الميداني في مجال الأدب الشعبي. إنه لا يكتفي بجمع النصوص الشفاهية فحسب، بل يقوم بجمع المفاهيم والمصطلحات المحلية التي تدل عليها، بدلاً من استيراد وعي متفوق يحددها بمعرفته، أو اقتراض أسماء ومفاهيم من خارج حدودها. كما أنه يقوم بجمع سياقات أداء النصوص، وجمع التعليقات الميتافولكلورية على وظائفها وقيمها الجمالية والاجتماعية والتاريخية. فكما يوضح آلان دندس(٢٠)، أنه مثلما هناك في النقد الأدبي تأويلات مختلفة للعمل الأدبي المكتوب، فهناك أيضاً لكل مادة فولكلورية نقد أدبي شفاهي متنوع، وأحد المصادر الأساسية لهذا النقد هو الفولكلور نفسه؛ حيث يوجد سياق زمكاني للنصوص، وحيث توجد نصوص فولكلورية شارحة، يمكن أن نجد بعضها مضمنة داخل النص الأدبي الشفاهي نفسه (انظر الملحق٤). إننا نستطيع بذلك أن نؤسس لنقد أدبي شفاهي أكثر تجسيداً للقيم الرمزية في حياة الناس. ولا يتوقف عمل الباحث الفولكلوري عند ضبط النصوص الشفاهية، وفق اللهجة التي أديت بها، لكن من المهم كذلك أن يقوم – قدر الإمكان – بتدوين مجموعة العلامات الحركية والصوتية الصادرة عن الراوي أثناء أدائه، وأن يقوم كذلك بتدوين مجموعة العلامات الحركية والصوتية التي تصدر عن الجمهور (انظر الملحق٥). إن مثل هذه العلامات تعد جزءاً من الأداء، وخصيصة أساسية من خصائص النوع السيري، إنها لا تقل أهمية عن النص نفسه، في توضيحه والتفاعل معه، وإضاءة جوانب لها أهميتها في سياق الأداء(٢١). ومن شأن هذا العمل المتكامل – إجمالاً – أن يكون مهاداً جيداً لإنجاز عمليتي التحليل والتصنيف.

ما الذي يحول دون أن يكون اسم الحدوتة مصطلحاً محلياً معتمداً للدلالة على ذلك النوع الفرعي من الحكاية الشعبية، كما يحاول أن يفعل الباحث خالد أبوالليل على سبيل المثال؟ ودون أن يؤصل الباحث مسعود شومان لأنواع الشعر الشعبي، بحسب المصطلحات التي يستخدمها الرواة والشعراء الشعبيون؟ لقد سبق النجاح في التخلص من فخ مصطلح الملحمة للدلالة على نوع أدبي شعبي هو «السيرة»، صحيح أن اسم الملحمة لا يزال مدرجاً في كثير من دراسات السيرة الحديثة، لكن اسم السيرة أضحى الآن أكثر شيوعاً واستقراراً،

(١٨) تودوروف، **مدخل إلى الأدب العجائبي**، ترجمة: الصديق بوعلام، مراجعة: محمد برادة، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٤، ص٢٧ .

(١٩) فويجت، **مرجع سبق ذكره**، ص٧١ .

(٢٠) آلان دندس، الميتافولكلور والنقد الأدبي الشفاهي، ترجمة: علي عفيفي، **الفنون الشعبية (القاهرة)**، العدد ٤٢، يناير/ مارس ١٩٩٤، ص٩-١٥.

(٢١) دياب، **مرجع سبق ذكره**، ص١٧٩ .



وليس غريباً أن تعتمده الدراسات الإنجليزية والفرنسية ابتداءً من العقد الأخير من القرن العشرين. وليس بالوسع أن نستصغر من شأن نجاحنا فى فرض الأسماء المحلية لأنواعنا الأدبية الشعبية على المستشرقين الجدد فى مختلف أنحاء العالم، فذلك ركن أساسى من أركان صناعة الثقافة المصرية الحقيقية. وأعتقد أنه من الصعوبة أن يحترم الآخر أنواعنا الأدبية، ما لم نحترمها نحن ، وبديهى أن يجهل أسماءها، ما دمنا لا نعمل على الاعتراف بها وترسيخها. والواقع أن الميدان الشفاهى لايزال مكتنزاً بالأسماء والمصطلحات والمفاهيم الدالة على تحولات أنواع الفولكلور وتنويعها. إن هذه الرؤية تمثل امتداداً راسخاً للمدرسة الميدانية فى مجال الأدب الشعبى، التى رادها قسم اللغة العربية وآدابها (كلية الآداب جامعة القاهرة). وأتصور أنه بوسعنا رسم سيناريوهات مستقبلية لتنمية هذا الاتجاه، إذا ما تحققت شروط العمل الجماعى.

لقد ناقش «فيلموس فويجت» إسهامات الفولكلوريين المعاصرين فى معالجة مشكلة النوع فى الفولكلور، واستخلص عدداً من نتائجها، مستهدفاً تطوير هذه المنطقة من البحث الفولكلورى، حيث اقترح عدداً من الوسائل التى يمكن أن تسد ثغرات الدراسات السابقة (روجرآبرامز، باربارا آبرامز، ريتشارد باومن، دان بن عاموس، دل هايمس، روبرت جورج، باربارا جمبلت، روبرت أوتيرليتز، لورى هونكو). وقد حرص فويجت على أن يكون مخططه عاماً، باعتبار أن دراسة النوع ينبغى أن تكون مشروعاً يتجاوز الثقافة الواحدة، وباعتبار أن للثقافات أنواعها المحددة المخصوصة، وأنظمتها فى الأنواع، وأسماءها المحلية للأنواع... إلخ. ومن ثم، يعتمد فويجت على تعاون الفولكلوريين فى العالم، من أجل مناقشة هذا المخطط وتطويره، وتحديد السمات الخاصة التى تطرحها أنواع كل ثقافة(٢٢).

(٢٢) فويجت، مرجع سبق ذكره، ص٧١– ٨٠ .

عربياً، فإننا لا نبدأ من فراغ، حيث إننا نستكمل البناء على إسهامات مهمة فى مجال الأنواع الفولكلورية عموماً، سواءً تحدث بعض هذه الإسهامات عن موضوع النوع ومشكلاته بصورة مباشرة، أو ركز بعضها الآخر على تحديد الخصائص الفنية؛ السمات الأدبية؛ القيم الجمالية والاجتماعية، لأنواع الأدب الشعبى، دون الانشغال بذكر مصطلح «نوع» تحديداً، حيث يصبح النوع: لوناً أدبياً، أو شكلاً أدبياً، أو شكلاً تعبيرياً... إلخ. نشير على سبيل المثال إلى الدراسة الرائدة فى مجال الأنواع القصصية فى التراث الشفاهى العربى، وموقف التراث النقدى منها(٢٣)، تلك التى قدمتها الأستاذة الجليلة الراحلة «د. ألفت الروبى»، والتى افتتحت بها مجال دراسة النوع الشفاهى القصصى التراثى، على نحو واضح، فى قسم اللغة العربية المذكور سلفاً.

(٢٣) ألفت كمال الروبى، **الموقف من القص فى تراثنا النقدى**، مركز البحوث العربية، القاهرة، ١٩٩١ .

وفى موازاة ريادته لمدرسة العمل الميدانى فى مجال الأدب الشعبى، اهتم الأستاذ الجليل «د. أحمد مرسى» بتحليل نصوص الأنواع التى تم جمعها بالفعل، وقد اتسقت دراساته فى هذا المجال مع الأهداف التى حملها عدد من إجراءات نظرية النوع، فهناك إضاءات تجنيسية استهدفت توضيح سمات الأنواع الأدبية الشعبية وطرائق تداخلها، ودور المتلقى (الجمهور) فى تحديد خصوصية الأنواع، فضلاً عن التقاليد الشفاهية والجمالية والاجتماعية لكل نوع. وإذا كان بعض مقولات نظرية النوع ينشغل بالقارئ وتقاليد القراءة، فإننا نجد

فى مقدمة كتابه «من مأثوراتنا الشعبية» ما يستهدف القارىء من منظور يبدو بسيطاً، لكنه فائق الأهمية فى الوقت نفسه، حيث يقول: «إن الغرض من هذا الكتاب - أو الكتيب - ليس أكثر من أن يضع بين يدىّ القارىء قليلاً من كثير، أرجو أن يستثير شهيته للاهتمام بأدبه الشعبى وفنه الأصيل. ومن ثم، لعله يفكر فى أن يسجل المثل الذى يسمعه، أو الأغنية الشعبية التى غناها فى طفولته، أو أثناء لعبه ولهوه، أو حدوتة أو حزراً (فزورة)، وأن يرسل هذا الذى سجله إلى القائمين على جمع فنوننا الشعبية وتسجيلها والحفاظ عليها، فى مجلة الفنون الشعبية . وعنوانها: الهيئة المصرية العامة للكتاب، كورنيش النيل، ماسبيرو، القاهرة . وبذلك يؤدى للثقافة المصرية العربية خدمة جليلة، وللوطن حقًا لا بد من أدائه. أما الهدف الثانى، فهو أن يعين القارىء على أن يميز بين الأدب الشعبى الأصيل، وبين المنحول على الشعب وآدابه، والمدسوس عليه وعلى فنونه، ومن تجار الثقافة الفاسدة، مما أفسد ويفسد على أجيال من أبناء هذا البلد الأمين عقولهم، وزيف ويزيف عليهم عواطفهم، وأصاب ويصيب عقولهم بالجدب»(٢٤) .



(٢٤) أحمد على مرسى، **من مأثوراتنا الشعبية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص٨، ٩ .

أما فى حالة السيرة الشعبية، فيشير الأستاذ الجليل «د. أحمد شمس الدين الحجاجى» - حيث قدم، ولايزال يقدم، إسهامات مهمة فى مجال دراسة السيرة الشعبية - إلى أنها «نوع أدبى من أنواع الأدب العربى الذى أهمل، أو أغفل، حتى إنه لم يدخل ضمن الأنواع الأدبية المعروفة، وقد اشترك فى هذا الإهمال كثير من الباحثين، عرباً كانوا أم غير عرب. وقد أدى ذلك إلى التهاون فى جمع نصوصها، فضاعت النصوص التى كانت تروى فى الأربعينيات عن عنترة، وسيف بن ذى يزن، والمهلهل، بوفاة رواتها. كما ضاع كثير من النصوص المختلفة لسيرة بنى هلال لوفاة رواتها»(٢٥) . والملاحظ أن معظم دراسات السيرة الشعبية قد خلا من مناقشة السيرة من زاوية التجنيس، ربما لأن السيرة تعد موضوعاً بالغ التعقيد بالمقارنة بمحاولات تجنيس الأنواع الأخرى من الأدب الشعبى، فنحن - أمام السيرة - نواجه شبكة عريضة من النصوص والمتون المطبوعة والروايات الشفاهية والتنويعات والسياقات وأساليب التداخل والتآزر بين الأشكال (الأنواع) الأدبية داخل النص السيرى. ومن ثم، تقع أية محاولة لوضع السيرة / السير الشعبية فى لب قضايا النوع الأدبى فى حيرة شديدة، خاصة أن موضوع النوع، فى جانب من جوانبه، هو عملية اختزال وتقنين(٢٦)، يرفضها تداخل الأنواع (النثرية والشعرية) فى السيرة، وتراوغها التشكيلات النصية المتعددة لها(٢٧). أضف إلى ذلك: الطبيعة الخاصة للروايات الشفاهية على مستوى الأداء، والتلقى (الجمهور)، والسياق الزمانى / المكانى لكل رواية شفاهية، كما ذكرنا سابقاً. لكن هذه الشبكة المعقدة لم تحل دون وضع نصوص السيرة الشعبية، على تعددها هذا، فى إطار «النوع الجامع» الذى يتضمن قوانين رئيسية، أو موضوعات عامة، تنسحب على مجمل نصوص السيرة / السيرالشعبية (د. أحمد شمس الدين الحجاجى، أ. فاروق خورشيد، د. أحمد مرسى، د. محمد حافظ دياب، د. محمد رجب النجار، وغيرهم) . وهناك دراسات انتخبت نماذج محددة من السير، كسيرة الظاهر بيبرس (د. عبد الحميد يونس) ، وسيرة بنى هلال (أ. محمد فهمى عبد اللطيف، د. عبد الحميد يونس، أ. عبد الرحمن قيقة، أ. الطاهر قيقة، أ. عبد الحميد بورايو، أ. أحمد ممو، أ. روزلين قريش، د. عبد الرحمن أيوب، أ. شوقى عبد الحكيم، أ. عبد الحميد حواس، وغيرهم) . وسيرة ذات الهمة (د. نبيلة

(٢٥) أحمد شمس الدين الحجاجى، **مولد البطل فى السيرة الشعبية**، دار الهلال، القاهرة، ١٩٩٦، ص٥ .

(٢٦) دياب، **إبداعية الأداء فى السيرة الشعبية**، الجزء الأول، سلسلة مكتبة المأثورات الشعبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٨، ص٣١ .

(٢٧) انظر مجموعة النصوص التى يضمها ملحق هذه الورقة.

إبراهيم)، وسيرة عنترة (د. محمود ذهنى)، وسيرة الملك سيف (أ. عبد الفتاح قلعة جى، د. خطرى عرابى أبو ليفة). أما المحاولات الضئيلة لتجنيس السيرة، فأعتقد أن معظمها لم يكن على المستوى المأمول من العمق والشمول(٢٨).

على أية حال، فقد تباينت مداخل دراسات السيرة الشعبية، حيث اهتم بعضها بدراسة السيرة من حيث هى سيرة (د. أحمد شمس الدين الحجاجى، د. أحمد مرسى، د. محمد حافظ دياب، على سبيل المثال)؛ أى الاعتماد على الاسم المحلى الذى أنتجته الثقافة لوسم هذا النوع الأدبى، والتركيز على موضوع الأداء وأركانه، بينما نجد معظم الدراسات يتجه إلى دراسة السيرة من حيث هى ملحمة، أو أدب بطولة، أو أقاصيص، أو أسطورة، أو رواية، أو مخطوطات أصلية. وقد استهدفت هذه الورقة تعصيف الذهن بأسئلة النوع الفولكلورى عمومًا، والسيرة الشفاهية على وجه الخصوص، فى محاولة أولى وأوليّة، لفتح إمكانات مستقبلية لمواصلة تأصيل السيرة، من حيث هى سيرة، أى من حيث هى نوع أدبى يحمل سماته الأدبية النوعية الخاصة.

(٢٨) انظر على سبيل المثال: عبد الحميد بورايو، **البطل الملحمى والبطلة الملحمية فى الأدب الشفوى الجزائرى: دراسات حول خطاب المرويات الشفوية: الأداء، الشكل، الدلالة**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ١٩٩٨، ص ٤٧-٥٤.

الملاحق:

* ملحق (١):

الراوى: حسنى جاد على هيكل مرزوق.

١- قالت دوابه:

يا بوى وز العراق حطحط علاماته (حطّ على الميناء)
عما يرعى فـ وسع الدبال ويبيت علاماته (ينام على الماء)
أصلك منعم يا عامر ووكلك علاماته (أكلك من دقيق العلامة)
صابح مسافر سايبنا الكل دا احنا غراب (أغراب)
أنا بعينى رئيت السرايا ما يزعق فقيها غراب (طائر الغراب)
ساعةِ يأتى الخراب قوم عتبان علاماته (تظهر دلائله)

٢- عامر عما يقول:

أمانه يا وز العراق يوم ما تحط ع المراده (المرادون؛ أهلى)
قول حرب الزناتى شعت عيشيبْ المراده (الفتيان)
خليفه كما آف لكن وسط البحور مراده (مارد)
وقع الخفارى ما عدش فـ الكلام بيتى (بت، حسم)
وقال غير دوابه ما خلفتش واد ولا بيتى (ولا بنت)
وانا اعمل ايه فـ الهلايل لما حودو بيتو فـ بيتى (فى دارى)
أنا كنت عشمان أعاود لبيتى قوم ربنا مراده (ما أراد)

٣- قالت دوابه:

قالت دوابه أبوى سلطان العرب ماريديش (ما رضيش)
يا غريبة الشوم قوم وز العراق ماريديش
(لم يرض، أو: لم يعط رداً أو جواباً.)
دينا ناخدو التار قوم رب العباد ما رديش (ما أراد، لم يرد)
آدى سعدى واحد داب لدياب مسل ولا سال (سؤال)
راحت له المراسيل فى عز المطر والسال (السيل)
سحب سيفه اليمانى وعليهم سال (سله)
قال إن بعت ألف مرسال على غير البنات ماهاديش (لن آتى)

٤- قالت دوابه:

قوم قالت دوابه تعالو ابكو معاى يا بنات
على الخفادى أبوى سكن التراب يا بنات (البنايات، القبور)
يوم زارونا الهلايل دا كان زارنا النيا يا بنات (والبين)
قالت دوابه قومو ابكو معاى بالحيل (بكل عزم)
من كتر نوحى على بويا اتهد القوى والحيل (الصحة)
وادى ديمتى سهرانه لما اندلى على السيل
وادى ندمة الصبح طلت يا دياب وبنات (وبانت)

٥- قوم دياب عما يقول:

ما هو فعلكم يا بنات (جمع بنت، فتاة)
أنا كنت أنزل السوق يزعزت نسرها وبنات (وغراب البين)
لما قتل ابوك يا دوابه طلع العرب دبنات (جبناء)
قالت قعدت يا عم دياب تحت السدر ماله (مال بك الحال)
زى عبيد البدم عما يرعولك ورا إلماله (وراء المال؛ الإبل)
قال لها دا انا هانزل السوق يا دوابه واتكل على الماله
(المولى، الله)
قالت صاحب الهم داله ياللا زغرتو يا بنات

٦- سعده عما تقول:

سعده تقول يا بايا بطل من الكلام دَمعاك

(دا معر بيك، هذا عار عليك)

هو انت مغرور ولا فكرك الفانيه دَمعاك

(هل تعتقد أن الدنيا دائمة لك؟)

ولا تحسب حساب للعلام ف الهم شايل معاك (معك)

دا علام دايب سيرتك بالوطيّه وقايدك ليفه

(يولّع فيك زى الليفة، أى يحرقك سريعاً، كما تحترق الليفة)

هيروح حدا بت سرحان عما تغطيه وتليفه

(تلفه، أو تليفه: تدعك جسده بالليفة أثناء استحمامه)

تبكى لمين يا خليــفــه ينش لك دمــعــاك

(يمسح لك دموعك)

٧- قوم خليفه عما يقول:

والله يا سعــده أنا عــارف مــا يعــزنيش غَـرَيَاه

(غير اباه، غير أبى)

وان تقل حملى يا سعده ما يعدله غرياه (غرباء)

وان داق بى الحال ما يدفدف على غرياه (غريب)

من صغر سنى يا بتى انا ف الحروب علام (أعلم الناس، معلم)

ولا فارس الا ما دبته على الترا علام (تظهر علامته فى التراب)

دا انا قريت الهدايه وصحيت الألف علام (الألف على اللام)

يرضيك يا علام فينا تشمّت الغرياه (الأغراب)

٨- قوم هوله عما تقول ايه:

لكن هوله عما تقول بهموم الزمان بتنا (أصبحنا، بتنا)

ناصر صغيـر سن لسه مـا درى ف بتنا (بيتنا)

قوم ناصر عما يقول يا مّايه خلينى لعمار بتنا (بيوتنا)

انت مالك علينا قلبك بس ماش صافى

لابسالى توب الحيا إسود بس ماش صافى

دا خليفه رادل غباوى هينزل للعدا خافى (متخفٍّ)

ياك انت ناويه قتلى وخراب بتنا (ديارنا)

٩ - قوم هوله عما تقول:

قوم هوله عما تقول طال غيابكم يا ضناى (يا عيالى، أولادى)

قتلكم خليفه وخلا عيشتى فضناى (فى ضنا، ألم)

قـوم حسن عـمـا يقـول يا هوله من الكلام فـضناى

(فضينا، كفى)

دا بكره ييدى دياب وف إيده اليمين بتّار (سيف بتّار)

يقتل خليفه وياخد من الزغـابه التار (الثأر)

قـالت له راحت ليـالى الهنا يا حـسن وداتنا ليـالى

أسـود من دناح الغـرب (الغـراب)

والبين أهو حـود على لما قطع الشـقـاقـة غـرب

(فى الغربة)

شمش العصارى أظلمت بقيت ما سمع غرب (غروب)

وف عيطة الغرب سدت يا حسن فضناى (فى ضناى؛ أولادى)

١٠- قوم دياب يقول ايه:

قـوم دياب عـمـا يقـول عـملهـا الخـامـسى وهاليـه

(وهى له)

وان آذن الله هاحضر دفنته وهاليه (هو وأهاليه، وأهله)

وابحت له دوره دوينه ف التراب وهاليه (وأهيل عليه)

دا انا ولد موسى ولىٍّ ف السد غـابه (نايب، نصيب)

أنا احلف يمينين لاديه مظهر مـا ديه غـابه (متخفٍّ)

دا انا اديه بحربه ولم يلقالها طابه (لا يلقى له طبّاً يداويه)

والفرح يبقى لدوابه ف صوانها وهاليه (وهوله)

* ملحق (٢):

١- الراوى: عنتر عز العرب:

الراوى عنتـر: فـقـام ياللى تصلو ع النبى (...) راح ضاربه بالسيف، قطع رقبته. خلاص، دم الزغابه وقع تانى، قـام راح الخبـر لبنى هلال، دو وشـالو المقتول (إشارة من الراوى إلى حمل المقتول). معاه الواد الكبير اسمه عقل، عنده هباله شويه. ف عز - بعيـد عنكم - مـا الجنازه مـا عـتـصـرخ على أبوه، وهوله امـه عـتقول: قوم يا عقل اضرب خليفه ف عينه. قـال لهـا: يـا حرمـه يا خـاربه العـقل، مـا شَيْفاش سبيب خيله؟! إنت عايزانى اموّت خليفه، قالت له ايوه، قال لها غدينى غدوة حامض.

جمهور: حامض؟!

عنتـر: ايوه، مـا هو اهبل، خـاله حـسن السلطان، دبدب عليـه خـالـه، وخـده، وغـداه اللى عـايزه، وبسطه. قال له عايز حصان، قال له تروح فين يا بنى؟ قال له اقابل خليفه، تعمل له ايه؟ قال له لازم اقابل خليفه.

(إشارات باليد من الراوى دالة على التصميم والعناد)

يا بنى تروح فين! دا بحّ خليفه غزير، وانت عيّل

طفل. ولد احداشر سنه!
جمهور: صغير هو، صغير ف السن.
عنتر: ولد احداشر سنه.
قال له لأ، لازم اقابل خليفه، ما راضيش حسن يديب له حصان. الواد قعد يضد ف نفسه ويبكى، فالزغابى إن ما تفشش، يطق. عيقول (حسن) لابوزيد: ايه رأيك؟ قال له ركبه، واشتبكو مع بعض. عيقول (خليفه) ابن مين يا بنى؟، قال له ابن رادح، والخال حسن الدريدى، قال له انت ولدنا، خليك معاى للأعداء، وانا اديك سعده حلالك. قال له بينا ما بينكم حصل دم، وانا تبع خالى سلامه.
جمهور: إيوه.
جمهور: دا رايح لموته، أبًا.
عنتر: دا بوى اللى قتلته عشيه، قال له ملعون ضهر اللى دابك، راحو نازلين ف الحرب لتنين، وتام يتقابلو الواد الواد وخليفه تلات تيام ليل ونهار، وكل يوم الواد يطرد خليفه مرحله لورا. بص خليفه وقال: طال معانا الحال بينا ما بين عقل، هالبت من يسكنا دور المقابر. عيقول له (خليفه): امال مين اللى داى غيرك يا عقل من خوالك؟ عيبص (عقل) لورا، راح ضاريه (خليفه) بالسيف موته.
(إشارة من الراوى إلى حركة قطع الرقبة بالسيف).
جمهور: وى، وى، يخرب بيت ابوك!
جمهور: أمال الخيانه قاعده ليه؟!
جمهور: تاريها هى الخيانه والخديعه.
جمهور: ايوه خدعه.
جمهور: لسه قاعده فيهم الخيانه للنهايه.
عنتر: ايوه، الزغابه خاينين ايوه، وكل نسل الزغابى خاين.
جمهور: كل نسله آه، لو ليه ميت ألف سنه، يقعد فيه برضك.
جمهور: دا الزرابى حصل فيها دم بينهم ما بين العائلات، بينهم ما بين بعض، عشان خليفه وابوزيد.
عنتر: لا، لا، عشان شركة دياب، وقالو ف بعضيهم ضرب بالنار.

الجامع: دا ليه كام سنه الكلام ده.
عنتر: دا بدرى (يضحك الراوى) دا بدرى.
جمهور: حوالى خمسين سنه.
الجامع: والزرابى زغابه؟
عنتر: ايوه كلها زغابه، واحنا نفسه زغابه.
جمهور: فيها نسل، أنسال ايوه.
عنتر: كله قوم خليفه، والدوير اللى قبلينا وناتنه، من قوم ابو زيد.
الجامع: الدوير؟
عنتر: ايوه.
الجامع: من قوم...
عنتر: ابو زيد، النواميس من قوم ابو زيد.
الجامع: ومين كمان من قوم ابو زيد؟
جمهور: النخيله.
عنتر: لا، قوم خليفه، زغابيه.
الجامع: طب والتل؟
عنتر: مها النخيله برضه، مها منها، منها...، التل زغابيه، ومدريس دى من قوم زيدان.
جمهور: وبرضه الزرابى والنخيله، فيه نسل هناك، ونسل ف النخيله، يعنى أعصاب، الجدود مواطن ف بعضيها.
جمهور: احنا عيلتنا الدبرتيه.
عنتر: ف الزرابى.
جمهور: ف الزرابى.
الجامع: نبقى نتكلم فيها حكاية مين زغابه ومين قوم ابو زيد.
عنتر: لا عاد ما نعجنش.
الجامع: لا يا عم عنتر، دا بعدين، نكمل الرحله اللى احنا ماسكين فيها.
عنتر: لما تكمل ان شاء الله، دا هتخلص الصبح.
جمهور: معاك يا بوعزام.
جمهور: (أصوات تشجيع للراوى على مواصلة الكلام، والتعبير عن استعدادهم للاستماع).
عنتر: قام ياللى تصلو ع النبى (...)، راح الخبر لبنى هلال، دو خدو عقل ودفنوه.....

٢- الراوى: محمد الفولى:

نزلم على بعض لتنين
ولتنين طوال العدايب
وعلى روسهم ما رفرف الطير
فرحان ف ابو عمر ضايع
ساعه ما يعلو ساعه ما يوطو
وساعه يتوهو دا بين لدبال
سمس الضحى ف الضهر غيبوها
والدنيا اتقلبت بظلام
آدى العبد بيدى ريح شرقى
سلامه يرده بالبحرى
لما اضايق العبد
قال له شيع لى دا حرياتك
بيدى العبد يشيع تلات حريات
بيدى مقدم العود هايف
قال اتلقانى يا عبد يا زربون
يا عبد يا شراية المال
أبو زيد خطفه من على الشعتان
وخبطه ف الأرض وقال عفصه الرحمن
نادم يا ورده
صوت الأدب تقول له نعم
تعا يا بت خدى طار ابوكى
لاحسن يعايروكى عدوية الزمان (لأنه كان قتل السلطان، العبد ده قتل ابوها).

جمهور: إيوه، ما هو كان قاتل أبوها، يبا لازم تقتله.

الراوى: دا هى قصة طويله، كبيره، هتاخد مننا تلات تيام، وانا رايح اشوف أكل عيشى، عايز اسرح.

جمهور: إسرح معانا احنا.

جمهور: طب بس قل لنا قصه تانيه يا شيخ ف السيره، قل لنا قصة عامر الخفادى (حوار بين الجمهور حول اختيار القصة المناسبة) .

* ملحق (٣) :

* الراويان: عنتر عز العرب وشداد عز العرب:

الراوى عنتر: فلما اتسع الحرب، وبركات خد شيحه خطيفه من ابوه، والبت عرفت امها، وامها عرفتها، فسعيده قالت ايه: يا ستى... بتك تعاود لرزق، رزق فارس، وربما ينتقم من الواد، من ولدك. لما عاودت شيحه لابوها: قال رزق: الولد ده مش عبد، ده من أشرف عرب أكابر. عند ما وصل رزق، وحارب الواد، والواد حاربه، واعترفو بخضره، فقال اطلب بحقك يا بركات، عايزين نروحو، فدبحو، وعزمو عرب الهلايل فى ديوان فاضل، ورحب بيهم. يبا أراد ربنا، وعزمهم أبو زيد فى ديوان فاضل، وقال عن إزنك يا بايا، دا للملك فاضل، وقال أزنتك يا ملك، دا للملك سرحان ، وأنا هافرق للعرب بايدى، قال له اتفضل، فاتحزم بركات، عمل نقيب، وقعد يفرق للعرب فى ديوان فاضل، وابوه قاعد، دا رزق، فراح فايت ابوه، ما عطهش نايب، بعد ما لف على العرب كلها، عيقول له يا واد... استقليتنى ف نظرك، ولا استهترت بى، وما عطتنيش نايبى! قال له لا يا بايا، إنت فتنى ف لقماط، وانا فتك ف السماط، إنت فتنى ف اللفاف، وانا فتك وسط العرب، قال له ولدى ومن ضهرى يا بوزيد، وراح مبوط فيه، وراح بايسه، قال له طب عايزين نروحو يا بركات، قال له لا عاد، حق أمى لازم تاخده، وحقى أنا فته لكم، لكن حق امى لا. الملك سرحان قال له اطلب، قال له ايوه... قال له يتفرش حرير لخضره من هنا لما اطب بنى هلال، دمل خضره يدوس على حرير من هنا لما يطلب أرض بنى هلال. العرب قالو ايه! طب هنعمل ايه احنا دلوخت؟ قالو هاتو الداز، دات الداز، قالو لها شورى علينا يا داز، ما الداز فرحانه، قالو لها يا داز الأمر كزا كزا كزا، ما الداز فرحانه ان لقيت سديع، قالت دى ساهله، لمو الحرير اللى ف بنى هلال، والعبده تفرش قدام الدمل، والدمل يمشى، وعبده تلم من ورا الدمل، وتفرش من قدام، لحد ما نطب بنى هلال، فبعتو دابو الحرير اللى ف بنى هلال، وبقى شى يفرش، وشى يلم من ورا الدمل، وشى يفرش قدام الدمل، والدمل هبط على حرير، لما وصلو بنى هلال.

الراوى شداد: هه وبعدين، هه وبعدين؟

الراوى عنتر: ورروحو بنى هلال وخضره ورزق سارو حبايب، وعرب الزحالين دو معاها، تبع أبو زيد، من قومه، وفضل الزحلان مات، ضربه دوده ولد اخته.

شداد: لا ما تخلبطش فيها.

عنتر: لا إله إلا الله!

شداد: هو ساعة ما خد بعضيه ورروحو...

عنتـر: أنا قـايم اهه أروح، ها روح البـيت وادى، أصلّى، وعموماً ان كان عندك ايه.

(وقف عنتر، ليقطع اشتباكه مع أخيه الأصغر شداد، حتى وصل إلى باب المندره التى نجلس فيها)

شداد: وميتى هينفع كلامك انت ده!

عنتر (ملتفتاً لشداد): اوصل انت بعديه.

جمهور: يبقى تقولها انت م الأول يا عم شداد.

شـداد: أصل هى اتقـالت من الأول (يتحـرك شـداد ليجلس مكان عنتر).

جـمـهـور: أصل هو سـرح، وراح بعـيـد، واصل هى قـصص، هى دى رحله، دى رحل، تسـعين قـصـة سيـرة ابوزيد. (يعـود عنتـر مـرة أخـرى للشـخص المتحدث، مشيرًا له بيده)

عنتر: الواد دلوخت وصل لا بوه، عمل ايه تانى؟

جمهور: بس هو....

عنتر (واقفاً، ومشيراً بعصاه وسط المندره، وبدا صوته حاداً): حصل ايه؟ لما كـان معاه، وحـارب، ووقـعه، وخـد البت منه، وعاودهاله!

شداد (جالساً ويصفق بيده): كويس هو دلوخت بعد ما خدوه وروح، واللوايب وما نوايبش.

عنتر (للجالسين): قلناها النوايب يا دماعه ولا لاه؟

شداد: هو مش قسم بيمين لا زم يا داز لا دوزك ابو زيد؟

عنتر: مين هو؟

شداد: رزق.

عنتر: ما حصلش.

شداد: أمال حصل ايه؟

عنتر (يشرع فى الخروج): لا ما حصلش.

شداد: أمال حصل ايه؟

(يخرج عنتر)

جمهور: ع العموم، الحاج شداد يقول اللى عنده.

شداد: أمال هو ادوز الداز كيف؟

جمهور: قول اللى عندك انت.

شداد (مبتسماً): أمال هو ادوز الداز كيف؟

الجامع: كيف، كيف يا عم شداد؟

الراوى شـداد: دا غلط، هو فـرش الحـرير وكل حـاده، ورروحت. بعد ما روحت، هنا هو إيه لسه عايز يشوف الدليل، الدليل، دا لسـه رادل غـريب، فـخـد بعـضـيـه وراح لسرحـان، عيـقـول له يا سرحـان، (دا رزق)، قـال له نعم، قـال له ابو زيد عـامل كـالغـريب، أنا هادوزه الداز، هادوزه الداز اخـتك، فـسـرحـان مـا يقدرش يخالف رزق، فقال له أمرك يا بن عمى.....

* ملحق (٤):

١- الراوى: حسنى جاد على أحمد هيكل:

أصل الهـلايل دى، أنا عـايز أعرفك، دى شـغـلانه، وكل واحـد ليـه ف مـدح النبى غـرام فـيـهـا، يعنى القصيده تبا بعينها، والشاعر يقول قوله. وكل واحد ليه شعر، يعنى ده ما ينقلش من ده، لأ، كل واحد ليـه رمـوز. أنا مـا مـعـاييش غـيـر الرحله، اللى هى داخله دمـاغى، ومـسكنهـا ف دمـاغى، وبعـد كـده تسعلنى ع الهلايل، أحكى لك حكايات بيهم، وعارف المواقع، وعـارف دى، وعـارف حـاربو ليـه، وعـارف دوزو بعض كيه، وعـارف اللى درالهم. إنمـا الرجله اللى هى مريع، ودى اللى عشقتها دونًا عن الهلايل كلهم، إنما كل دا كلام فاضى، وهى أم الهـلايل من مبتداهم لمنتهاهم، الرحله.

سرحـان الملك مـات قـتـيل، أبو حـسن، ورزق بن نايل، أبو أبو زيد، مـات قتيل، قتلوه الدماعه بتوع ممالك الخـرسـان، وابو زيد كـان بيـحـارب بره، وسرحان مات ساعة ما حسن كان راح يخطب بت ملك اليَمن، حـصلت مـعـاهم مـعركه، ومـات فـيـهـا سرحان. أبو زيد مات على حصيره، ودياب مات على حصيره........

٢- الراوى: عبد العاطى نايل:

وهم قاعدين على السماط، وهو مدفوس عليهم. هه! أبو زيد يا ولد. إللى ف إيده نايبه ضربه بيه، إللى ف إيده لوفته ضربه بيه. تعالَ يا خويا احكى لنا. حكى، حكى على كل اللى حصل، واللى وصل، وعلى كل اللى حصل معاه.

أهى هى فيها الرياده الوسطانيه دى، هيدمعو عاد لاربع قبايل ويطلعو، ما هو دقو الطبل عليها، هى الرياده الوسطانيه، عنعاود ع الرياده الوسطانيه دى إلى آخر رياده اللى هى شُغة عزيز الدين، وخلت الأشراف صالحت الكل والكلايل، أصل قصة بنى هلال كلهـا على تلات دورات، هى الدوره الأولى دى، الدوره التانيه اللى هى الوسطانيه، واللى منها يقول لك ايه: أبو زيد لم القوم، ولم لاربع تعازيم، وقال له عزيمه ياللا بينا........

* ملحق (٥):

الراوى: محمد الفولى:

إنت يا حبيبى يا قايد الهدن.

قال له نعم.

قال له قطعتها كام عقبه وكام وادى؟

قال له أنا عبد شين وابكم

وما مصخ الا حلاتى

وراى كلم سيادى

راح ليونس قال له:

يا حبيبى يا راكب الهدن

قال له نعم.

قال له: مال عبدكم شين وابكم

وما مصخ الا حلاته

اشترتوه بقرش ولا بتنين

ولا ان كتر بيا تلاته

رد عليه يونس يقول له إيه؟ قال له:

يا عم لا عبدنا لا شين ولا ابكم

ولا اشترناه بمال ولا بفلوس

دا عبدنا فارس وفلفوس

ونداد من كل ضيقه

ولا اشترناه بمال ولا بفلوس

دا داد بيه رب الخليقه

عرف إنه ابو زيد دلوك، طلع يدرى من قدام.

جمهور: دا العلام.

الراوى: دا العلام ايوه، وقال له:

أنا عارفك يا بوزيد

نهار الخبر نهار سرتو

وسرتو يوم الخميس المبارك

وعند ولد درغام بتو

وكانت كواين وغارت

انت رايح فين دلوك؟ قال له انا رايح قاصد دناين خليفه، قال له كيف دناين خليفه؟ قال له طيب، آدى دناين ولد سلمان، وادى دناين ولد رمضان، وما تروحش دناين خليفه، دا خليفه عبيده وحشين، وكده راح داس الدناين كلها، وراح دقق الخيام ف دناين مين؟ ف دناين خليفه، وسيِّب البل ف الدناين، وهو دققو الخيام، وقعدو لما يشوفو الخبر ايه، يشوفو هيعملو إيه، ساب البل ف الدناين. قال خليفه يا علام، قال له نعم، قال له شوف مين اللى ساب البل ف الدناين، دلوك راح العلام، وقال مين اللى ساب البل ف الدناين؟ قوم قال له انا اللى سايب البل ف الدناين، قال له كيف يعنى؟ دلوك طق العقال (يشير الراوى إلى انقطاع الحبل الذى قيدت به البكرة) شغة البكره، راحت على الدناين، وقعدت تاكل، ضربها العبد (أشار الراوى إلى أن العبد قام بضرب البكره فى أرجلها) قطع بوزها، اللى هى محمول عليها إن يموتها عبيد الدناين، راح يطلع يدرى عليه الواد اللى ف السيره، ده إحيا راح يحوش، لقى البكره شُغته ماتت، ضرب العبد (أشار الراوى إلى أن الضربة كانت خفيفة وغير مؤثرة) العبد ضربه بالدبوس موته، طلع يدرى عليه ابو زيد.

قال له هم على يا خال هم

وانا الضربه داتنى ف القواصر

يا خال سلم على أمى

وقل لها الملقى يوم حاشر

وراحت روحه طالعه، دا أول واحد ف التلاته. أول ما إيه (إشارة من الراوى إلى أنه مات) والتانى إيه (يقصد الراوى أبا زيد) قعد سحب ربابه، وقعد إيه (إشارة من الراوى إلى أن أبا زيد يعزف على الربابة) والعبيد اتلمو عليه، وسحب السيف، وقال ف العبيد (أشار الراوى إلى قيام أبى زيد بقطع رقاب العبيد بسيفه) قتلهم كلهم، دا ابو زيد، وواحد راح قطع له لسانه، قال له روح لسيدك. أول ما راح، راح يدرى على خليفه، قال له مالك؟ (أطل الراوى وكأنه يستكشف حال العبد) قال إء إء إء (إشارات دالة على حالة الخرس التى أصيب بها العبد) أول ما راح لقى (إشارات من الراوى للدلالة على وجود جثث كثيرة من الموتى)...



مدخل إلى الشعر الشعبى
فى بادية الجبل الأخضر بليبيا

د. هانى السيسى

كان ابن خلدون منطقياً مع نظره الواقعى ومزاجه العلمى، عندما أدرك أن الاستعداد للتعبير الأدبى إنما يذكى بالاتصال المستمر بروائع الأدب وشواهده ثم بالمكابدة المتصلة للإنشاء، ولقد كان بارعًا غاية البراعة عندما فرق بين المتخصصين فى النحو والبلغاء، فالأولون يعرفون القواعد ويوردون الشواهد على أساس نظرى فحسب، وأما الآخرون فيكتسبون الملكة بالاتصال والمكابدة.

ومثل النحاة عنده كمثل من يعرف صناعة من الصناعات علماً ولا يحكمها عملاً، أما المبرزون فى التعبير فهم الذين يكثرون الحفظ من كلام العرب حتى يرتسم فى خيالهم الذى نسجوا عليه تراكيبهم.

ونظر ابن خلدون إلى البلاغة فوجدها حظاً مشتركًا بين أصحاب القرائح المعبرة فى جميع البيئات المتعلمة وغير المتعلمة الآخذة بلهجات البدو والعوام؛ وهو يقترب بهذا الرأى من بعض علماء النفس المحدثين الذين يذهبون إلى أن العبقرية هى موهبة يصقلها الإطار الثقافى، وكل فرد فى المجتمع يعيش فى مجال ثقافى ما سواء كان من العوام أم من الخواص.

وعلى هذا فإننا نجد الأدب الشعبى فى أية بيئة من البيئات يحتوى على فنون جميلة بليغة ممتعة تشتمل على كل ألوان أو فنون الأدب الفصيح من شعر وقصة ومثل وغيرها، ولا تختلف عن جذرها الفصيح إلا بلحن فى الكلمة يمكن تفصيحه. غير أن ألفاظها بلهجة أهلها أعذب ومعانيها أبلغ وأصوب.

والأدب الشعبى صنو الأدب الرسمى فيه ما فيه من خصائص وفنون وفيه ما فيه من بلاغة وحسن تعبير وإصابة المعنى، ولها عشاق ومتذوقون من الخاصة والعامة.

والشعر بوجه عام شعور فإذا ما اهتزت خلجات نفس الشاعر بمناسبة فرح أو ترح انبعث من داخلها قول موزون مؤثر ذو نمط خاص يميزه عن الكلام العادى، وههنا تتحكم البيئة وعمق الهزة الثقافية والموهبة فتصهر فى بوتقة واحدة لتخرج شعراً مصبوغاً بها.

والشعر الشعبى تصوير ناطق لما يعتلج فى النفوس، فتجيش به الأحاسيس الشعبية تصوير ناطق لما يعتلج فى النفوس فتجيش به الأحاسيس، وهى من الفنون الجميلة التى لا غنى عنها لأية أمة نبيلة العواطف مهذبة الأخلاق.

هذه دراسة أولية (مدخل) لبعض أشكال التعبير الشعبية فى منطقة الجبل الأخضر بليبيا أجراها الباحث بعد معايشته لأهل هذه المنطقة ما يزيد عن سنوات ويهدف البحث إلى إلقاء الضوء على منطقة الجبل الأخضر.

ويشتمل الشعر الشعبى فى ليبيا على مضامين عالية القيمة أو صور فنية رائعة تستوعب كل أغراض الشعر الفصيح بل تزيد عليها.

يقول ابن خلدون:

«الإعراب لا مدخل له فى البلاغة، إنما البلاغة مطابقة الكلام للمقصود ولمقتضى الحال من الوجود فيه سواء أكان الرفع دالاً على الفاعل والنصب دالاً على المفعول أم العكس»[1].

ونحن لا نبالغ إذا قلنا إن الشعر الشعبى الليبى يمكن أن يشكل أدباً رفيعاً فى ذاته حيث لم يكن للحن أى تأثير فى بلاغة هذا الشعر وروعة تصويره وجزالة تركيبه وألفاظه. وقد ذهب ابن الأثير وهو من أئمة البلاغيين المتخصصين إلى الفصل بين البلاغة وقواعد الإعراب المعروفة إذ قال:

«الجهل بالنحو لا يقدح فى فصاحة ولا بلاغة والدليل على ذلك أن الشاعر ينظم شعره، وغرضه إيراد المعنى الحسن فى اللفظ الحسن المتصفين بصفة الفصاحة والبلاغة ولهذا لم يكن اللحن قادحًا فى حسن الكلام، لأنه إذا قيل: جاء زيد راكب، إن لم يكن حسناً إلا أن يقال جاء راكباً بالنصب لكان النحو شرطاً فى حسن الكلام، وليس كذلك فتبين بهذا أنه ليس الغرض من نظم الشعر إقامة إعراب كلماته وإنما الغرض أمر وراء ذلك»[2].

ويخطئ من يظن أن ابن خلدون أو ابن الأثير كانا يجيزان اللحن فى الكلام العربى الفصيح، أو أنهما كانا يفضلان الأدب الملحون على الأدب الفصيح، ولكنهما فى الواقع أرادا أن يضعا خطاً فاصلاً بين وظيفة النحو بقواعده التقليدية ووظيفة البلاغة التى تحتكم إلى الذوق فحسب، ولقد رأى كل منهما أن التراث الأدبى العربى أوسع مدى من تراث الفصيح وحده، وأنه ينتظم إلى ذلك كلامًا حسناً يصدر عن بيئات الأعراب والعوام ويخضع لقواعد لسانهم فى الكلام وضوابط فى التفنن ويحتكم فيه إلى ذوق كل بيئة على حدة.

ونحن لا نستطيع أن نغلب اللهجات المحلية على اللغة الفصيحة المشتركة بين جميع الأقاليم وجميع الأجيال فى الوطن العربى الكبير، وكل ما نزعمه أنه قد صدر عن تلك اللهجات أدب استملحه أصحابه وقام بوظائفه الحيوية فى التعبير عن الوجدان الجمعى والترفيه عن الفرد والاحتفاظ بالتراث.

وعلى هذا نؤسس مدخلنا إلى دراسة الشعر الشعبى فى بادية الجبل الأخضر مادة ميدانية تمثل هذا الشعر الذى يعد بأنماطه المختلفة نموذجاً بين ألوان الأدب الشعبى للبيئات البدوية على مستوى الوطن العربى بأسره تقريباً.

وتعد منطقة الجبل الأخضر نموذجًا لمناطق ليبيا الشرقية، والشعر الشعبى فى هذه المنطقة يبدو أكثر تعبيراً من أى لون آخر من ألوان الأدب الشعبى عن الجوانب النفسية والاجتماعية والاقتصادية، وكذلك النواحى السياسية والتاريخية لأصحابه، كما أنه يعد أكثر شمولاً ووضوحاً فى تصويره لجوانب الحياة المختلفة.

(١) ابن خلدون، المقدمة، ص ٤٢٩.

(٢) ابن الأثير، المثل السائر، ط القاهرة عام ١٣١٢ هـ، ص ٢٨ وما بعدها.



ولهذا الشعر مكانة خاصة فى نفوس الناس، إذ إنهم يحبون الاستماع إليه ويحفظون منه الكثير، ويجرى على ألسنتهم مجرى الكلام المقدس الذى يؤخذ بعين الاعتبار، فهو يعبر عن كل واحد منهم، ويعالج مشكلاتهم الاجتماعية ويعكس رؤيتهم للحياة والكون.



وقد سجل الشعر الشعبى فى هذه المنطقة بصفة خاصة فترات طويلة من تاريخ كفاح الشعب الليبى ضد المحتلين الإيطاليين، فى الوقت الذى لم يكن هناك أدوات أخرى للتسجيل، ولولاه لضاع كثير من هذا التاريخ بما فيه من قصص البطولة النادرة لأبناء هذا الشعب، و تلك القصص التى لمعت فى سماء منطقة الجبل الأخضر التى قاد منها مجاهدهم الأكبر عمر المختار حركة المقاومة المسلحة ضد قوى الطغيان الإيطالى.

ويصور هذا الشعر فى دقة وروعة آلام الماضى ومرارته، فكأن القصيدة منه شريط سينمائى ينفعل به كل من يراه منهم انفعالاً وجدانيًا صادقًا ويتأثر به كل من يفهمه من غيرهم. ومن البديهى أن اللهجة الشعبية الليبية التى هى مادة الشعر الشعبى مرت بمراحل مختلفة قبل أن تستقر فى صورتها المكتملة، ابتداءً بطغيان اللغة العربية عليها وانتهاءً بالتخلص من قيود هذه اللغة الفصيحة، واستقرار السمات والملامح التى تميز هذه اللهجة الشعبية ونحن نتناول هذا الشعر الشعبى فى لهجته المعاصرة.

ولا يمكننا أن نتجاهل الاتصال الذى تم عبر العصور المختلفة بين الليبيين وغيرهم من الأجناس الأخرى لاسيما التفاعل الذى حدث فى العصور الأخيرة والذى بدأ بالأتراك ثم الإيطاليين ثم الفرنسيين والإنجليز والأمريكيين، ولاسبيل إلى إنكار الكلمات والمصطلحات وغيرها من الأمثال والحكايات التى يرى البعض أنها تراجم حرفية لمصطلحات وأمثال وحكايات تنتمى إلى تلك الشعوب.



ونعتقد أن تلك الألفاظ وغيرها من الأشكال الأدبية لم تستقر بسهولة فى الأدب الشعبى الليبى إلا بعد عمليات تنقيح ومحاولات معالجة مستمرة من أجل مواءمة الظروف الاجتماعية والبيئية، وتأصيلاً لصفة التغير المستمر التى تعد من سمات الأدب الشعبى.

بيد أن هذا التأثير الأجنبى على اللهجة الليبية محدود إذا قيس بتأثير الفرنسية على سكان الجزائر وتونس على سبيل المثال.

ونستطيع أن نورد أمثلة للكلمات الأجنبية التى وردت فى الشعر الشعبى والتى لعب فيها اللسان الشعبى دوره بالإبدال والقلب والحذف والتغيير فحجلها من كلمات لهجته، فكما نقول للألفاظ الأجنبية التى أجازتها المجامع اللغوية العربية فأصبحت من اللغة العربية «معربة» يمكن أن نقول للألفاظ الأجنبية التى دخلت اللهجة الليبية أو غيرها مُلهجة.

ففى قول الشاعر:

وريحة اللى خايله بللجامى.. غريمة لهميلة.. منقودة تناسيب نقدة الريلة[٣]

«الريلة» تحريف لكلمة «الليرة» وهى قطعة معدنية كانت مستعملة كعملة فى زمن العثمانيين.. وقد حذف اللسان الشعبى من الكلمة إحدى اللامين وجعل الراء مكانها وجعل اللام الثانية مكان الراء ووضعت الياء بينهما فصارت إلى هذا الشكل الذى يعد أكثر سهولة فى بنيته على اللسان.

(٣) ديوان الشعر الشعبى، المجلد الأول «ما بى مرض»/ وريحة اللى خايله بللجامى: المراد ذهاب الخيل وانقضاء متعة ركوبها/ خايله: أى لائقة جميلة الشكل/ بللجامى: ما يتحكم الفارس به فى الفرس/ غريمة لهميلة: التى يرد بها الإبل إذا ساقها النصوص أو سرحت بغير راع (وهى الخيل) وفى المعجم: هملت الإبل هملاً: سرحت بغير راع والبعير هامل والناقة هاملة/ منقودة تناسيب: منتقاة ذات أصول كريمة فهذه الخيل مختارة كما يفعل بالعملة. وفى المعجم: نقد الدراهم والدنانير نقداً: ميز جيدها من رديها.

ويقول شاعر آخر:

يهضب كيف تهضيب نداوى... أكوال الروم منه زاعلات(٤).

«وأكوال» تحريف لكلمة «كولونا» أى طابور بالإيطالية وقد استخدمها اللسان الشعبى فى صورة الجمع، وبذلك أصبحت الكلمة فى هذه البنية كلمة أجنبية ملهجة، فصياغتها على هذا النحو ـ برغم شذوذ الجمع بالنسبة للمفرد فى أصله الإيطالى ـ صياغة شعبية.

وفى البيت إشارة إلى الروم فى ليبيا، وربما كان الإيطاليون هم المقصودون بكلمة «الروم» فالجميع أجانب دخلاء، وهذا الخلط قد يكون راجعًا إلى أن الروم هم أوائل المحتلين الأجانب الذين مكثوا دهراً طويلاً فى ليبيا ولذلك ارتبط أى أجنبى بالروم فى نفس ووجدان الشعب الليبى.

وقد سجل الشعر الشعبى فى الجبل الأخضر موقفًا اجتماعياً دقيقًا تمثل فى رفض أهل الشرق(٥) بوجه عام قبول أولئك الذين هاجروا من الغرب فى فترات القحط والجفاف منذ عشرات السنين. فى بداية هذه الهجرة على الأقل، ومايزال هؤلاء المهاجرون يعرفون بأنهم «غرباوية» بتعبير أهل الشرق. ولايزالون يحتفظون بلهجتهم وعاداتهم وتقاليدهم التى تختلف عن لهجة وعادات وتقاليد الشرق بشكل أو بآخر، وذلك برغم اندماجهم مع أهل المناطق الشرقية وإصهارهم إليهم وقد روى لى أحد هؤلاء المهاجرين(٦) بعض أبيات قد تلقى بعض الضوء على هذه القضية الاجتماعية واللهجية فى الوقت ذاته، يقول أحد الأبيات:

مكتوب ربنا جابنا لبردية.... الناس اللى تسمى فى العجوز صبية(٧)

والبيت يبلور رد الفعل النفسى لهؤلاء المهاجرين نتيجة الموقف الرافض أو المتحفظ من أهل الشرق، فقد كتب عليهم أن يتركوا وطنهم وأن يرحلوا إلى هذه البلاد، قهرهم على هذا ظروف الحياء وضيق العيش. وتحول الشاعر فى الشطر الثانى من البيت إلى نقد لاذع وساخر يجلو لنا أمرين أولهما: الملامح النفسية لأهل الغرب فى مهاجرهم، والثانى اختلاف فى اللهجة يتمثل فى اختلاف دلالة لفظ صبية عند كل من الفريقين فبينما يطلق أهل الشرق هذا اللفظ على المرأة بصرف النظر عن عمرها أو حالها من الزواج أو الطلاق أو الترمل، يقصر أهل الغرب اللفظ على الفتاة التى لم تتزوج بعد.

ولأن الشعر يلعب دوراً مهمًا فى حياة أهل البادية بوجه عام يبدو أن شعراء كل من الفريقين تباروا فى إعلان المواقف فبادر الشاعر الشرقى بقوله:

جية الأعادى جيتك ملغربة.... عبايتك ازريقة كى إجلال الجربة(٨)

والبيت يجلو لنا الموقف الرافض جلاءً واضحاً، فهو يخاطب «الغرباوى» بأن قدومه كان نذير سوء وشؤم، ويصف الشطر الثانى حال هذا المهاجر التى كان عليها من الفقر والحاجة، فقد كانت عباءته تشبه الغطاء من القماش الذى كان يوضع فوق الناقة التى أصابها الجرب، وفى هذا ما فيه من الازدراء والاحتقار ما لا يخفى على أحد.

وإزاء هذا الموقف المعلن والذى لا لبس فيه ولا خفاء كان على الشاعر «الغرباوى» أن يرد قائلاً:

يجعلكم اتجوبناكيف ماجيناكم.... يا لابسين أردا كيف نساكم(٩)

فهو يدعو أن يصيب أهل الشرق ما أصاب قومه من جوع وفقر وأن يبتليهم الله بالجفاف والقحط فيقهرون على الهجرة إلى الغرب. ويتحول الشاعر فى الشطر الثانى إلى نقد مر

(٤) **يهضب**: يصيح ويهجم/ **نداوى**: الصقر/ **زاعلات**: منزعجات. وفى المعجم: أزعله من مكانه: أزعجه.

(٥) **أهل الشرق**: من أجدابيا (بين بنغازى وطرابلس) إلى (مساعد) على الحدود المصرية.

(٦) الراوى هو سعد عبد الله حمد الشراكى الصويعى، كان فى العقد الخامس من عمره وهو من منطقة تيجى تقع إلى الغرب من طرابلس وهو من قبيلة معروفة بـ «الصيعان».

(٧) **بردية**: اسم مكان فى الشرق/ **العجوز**: كلمة فصيحة تستخدم فى المعنى الفصيح نفسه غير أن الجيم تنطق فى اللهجة الشعبية زاياً.

(٨) **جية الأعادى**: قدوم سوء ونذير شؤم/ **جيتك**: قدومك والكاف للخطاب/ **ملغربة**: من الغرب/ **عبايتك**: عباءتك/ **أزريقة**: أى سوداء قذرة/ **كى**: مثل والكلمة اختصار كلمة «كيف» التى تستخدم فى اللهجة بمعنى مثل/ **إجلال**: ما تغطى به الدابة، وفى المعجم: الجلال الغطاء والجل: ما تغطى به الدابة لتصان.

(٩) **كيف**: مثل/ **اردا**: رداء المرأة؛ لباسها.

موجه إلى الرجال من أهل الشرق حيث لم يكن لديهم حرج فى ارتداء أردية النساء، فكان الواحد منهم ـ كما حكى الراوى ـ يلبس رداء زوجته فيلقى الناس ويذهب لقضاء حوائجه.



ونعتقد أن هذا الموقف الاجتماعى الذى عرضناه يعزى إلى العصبية القبلية التى يمكن أن نرد إليها كثيراً من ألوان العلاقات الاجتماعية السائدة فى هذه المناطق، فمنطق هذه العصبية يوجه بصورة أو بأخرى مجريات الأمور بين هذه القبائل، هذا المنطق يرفض أن يشارك أى دخيل ـ دون النظر إلى الاعتبارات القومية ـ قبيلة أو مجموعة قبائل ثروتها من المرعى والماء وأسباب الحياة الأخرى.

ويشيع فى بادية الجبل الأخضر بوجه عام شئ يسمى (صوب أو سريب خليل)[(١٠)].

وهذا العنوان المبهم يضم تحت جناحه أشعاراً أو مساجلات كثيرة بيد أن الناس هناك لا يعرفون شيئًا عن خليل صاحب هذا الصوب أو السريب، ذلك لأنهم لايهتمون بمصدر الشعر أو قائله ولا يشغلون أنفسهم بالبحث عن المؤلف أو المبدع بقدر اهتمامهم بالشعر ذاته واستمتاعهم به وحفظه وروايته، والعجيب أن الرواة منهم بصفة خاصة يفرقون بجلاء بين الأشعار التى تنطوى تحت هذا العنوان وغيرها من الأشعار. بالرغم من أنهم يجهلون كل شئ عن (صوب خليل) وقد سألت كثيراً من الرواة من الرجال والنساء عن هذا الصوب فلم يفدنى أحد منهم بشئ يذكر. ولم نر فى الكتب التى وقعت تحت أيدينا رأياً شافيًا حول صوب خليل. فقد جاء فى بعضها[(١١)] إن خليلاً هذا قد يكون هو الخليل بن أحمد الفراهيدى، أو قد تكون (خليل) صفة بمعنى صاحب أو هو اسم علم لرجل ذاع صيته فى عالم الشعر والغرام.

ونرى من خلال ممارستنا للحياة فى بادية الجبل الأخضر سنوات عدة أن خليل صاحب الصوب كان عاشقاً، وكان عشقه قد ذاع وانتشر بين الناس حتى أصبح يمثل علماً من أعلام الهوى والغرام ومثلاً من مثل الحب والهيام، وكان هذا العاشق شاعراً أو أنه لفرط حبه ورهافة حسه صار شاعراً فجعل يعبر عن حبه ويصور مشاعره فى أبيات وأغنيات من الشعر، وربما حيل بينه وبين من يحب فظل يعبر عن حزنه ولوعته فى بكائيات شعرية فذاع شعره فى الناس ـ وقد ورد كثير من الأبيات فى (صوب خليل) على لسان محبوبته إلا أنه من الغريب أن اسمها ظل مجهولاً لم يقترن باسمه كما فى قصص الحب المعروفة فى الأدب العربى، وربما عانى شاعرنا تجربته العاطفية فى الخيال فكانت محبوبته ضرباً من الوهم عاشه فى أحلامه، فظل يتمثل طيف محبوبته الوهمية ويناجيها بشعره يتصور أنه تجيبه بما يناسب مناجاته.

وربما كانت أشعاره عن هذه المحبوبة المجهولة إضافات دخلت عبر الأجيال اتخذت نفس الأسلوب وطريقة الصياغة، وقد يكون اسمها قد سقط عبر الأجيال، لأن القصة برمتها كانت من بنات خيال الشاعر المحب، فلم يكن للمحبوبة دور أو وجود حقيقى وبالتالى لم يكن اسمها جديراً بالبقاء والخلود. ومن المؤكد أن كثيراً من شعر خليل قد ضاع فى دروب الأجيال وحنايا الزمن ولم يصل منه إلا القليل الذى أمكن الحصول عليه من أفواه الرواة مروياً غير مكتوب.

ويبدو أن طريقة خليل التى ابتدعها فى مطارحة حبيبته الهوى والغرام بالشعر أن يبدأ مناجاتها بشئ من أبيات الحب ثم تعارضه هى بما يلائم معانيه وأفكاره وصوره. نقول يبدو أن هذه الطريقة صارت هى الطريقة المثلى الراقية للزواج فى بادية الشرق عموماً أو بادية الجبل الأخضر بوجه خاص. فقد روت لى امرأة عجوز[(١٢)] كانت قد نشأت فى بادية

(١٠) **صوب**: تعنى فى اللهجة الشعبية حب أو غرام، وخليل اسم علم مجهول المسمى، **وسريب**: تعنى السيرة.

(١١) أغنيات من بلادى ـ لعبد السلام قادربوه.

(١٢) امرأة فى السبعين من عمرها تقريبًا اسمها رابحة نوح عبد الله مصطفى، وقد أكدت لى أنها تزوجت بهذه الطريقة (طريقة صوب خليل) وهى الآن أرملة تعيش وحدها بعد وفاة زوجها.

«جردس العبيد»، أن الرجل كان إذا أراد أن يخطب فتاة أو امرأة فإنه يتقدم إلى أبيها الذى يمنحه فرصة ثلاثة أيام، يجلس إلى الفتاة التى يريدها يطارحها أبياتاً من صوب خليل وترد هى عليه، يبدآن فى الصباح وحتى قبيل غروب الشمس، تجلس هى على فراش خاص بها يسمى فراش السلطنة، وتسمى هى فى هذه الحال (السلطانة) ويقابلها هو على فراش خاص به، ويمنع الحياء أباها أن يحضر هذه الجلسات، بينما تستمع أمها وأخواتها من وراء حجاب.

وقبل البداية تقدم الفتاة شيئًا من الذهب وليكن سواراً يسمى «رهينة» فإن لم تستطع أن «تفك روحها» أى تجارى الخاطب وتعارض كلامه أخذ الخاطب السوار ومضى، وتسمى الفتاة فى هذه الحال أو تصبح من «شباب التكو»[١٣]، ونعتقد أن كلمة «التكو» من التكيك واللفظ يحمل معنى الكسل وفساد الرأى وضحالة الثقافة المتاحة فى تلك البيئة وهى استظهار أشعار صوب خليل والقدرة على استخدامها فى مثل هذه المواقف.

وإذا حدث أن أخفق الشاب فى مجاراة الفتاة والرد عليها أو معارضتها فإنها تجرده من سلاحه ومن (طاقيته الحمراء) أى (الشنة).

أما إذا استطاعت الفتاة أن تكون نداً للخاطب، فإنه كلما ردت عليه وأثبتت كفاءتها قام بإطلاق النار، وهذا يعنى أن الجلسة تسير فى طريق النجاح وتسمى الفتاة فى هذه الحال أو تصبح من «شباب الحكو»[١٤]، ويتوضح من هذا الوصف أن الفتاة مثقفة حافظة للشعر واعية بثقافة بيئتها وتبدأ أسرة الفتاة بعد نجاح الجلسات فى الاستعداد لإقامة الفرح.

ومما روته لى هذه الراوية أن الرجل كان يقدم صداقاً من الأنعام يكون أربعاً من النياق وأربعين نعجة، ناهيك عن الذهب[١٥] والكسوة[١٦] الفاخرة للعروس، وقد يطلق والد العروس للعريس شيئاً أى يتنازل له عن شئ من هذا الصداق وقد لا يفعل. أما الصداق من الأنعام فهو خالص لوالد العروس وأما الذهب والكسوة فهى للعروس.

ويتزيا لشاب الخاطب أثناء جلسات المطارحة بكامل الزى الوطنى الفاخر للرجل والذى يتمثل فى: سروال وسورية من الحرير والفرملة والجرد من قماش الملف[١٧] وكذلك صاحباه اللذان يلازمانه أثناء هذا الاختبار العصيب كما روت لى راويتنا العجوز.

ومن أمثلة هذه المطارحات التى روتها لى:

تبدأ الفتاة أو المرأة أولاً وهى واقفة أمام الشاب المتقدم فتقول: **ايسارها**[١٨] أى تفضل.

الفراش مطروح والبال مشروح

وحاجة ما تنقضى ولسان ما يقول لا

واطرى أصحاب الصوب خليّه العقل يّسابح أبكم[١٩]

هو: سلام.

هى: سلام غالية الكلام من ضيم يا علم نار الغلا[٢٠]

هو: سلام مو طمع فى صويا مغير لأجل قابيتك علم[٢١]

هو: العقل جايك مجروح ادّاويه ولاّ يلزمك[٢٢]

هى: ادودش وخوذ أقدار إن كنت يا علم فى بابهن[٢٣]

هو: بالحق.

هى: بالحق والسما بيش ينشق

(١٣) **التكو**: محرفة عن كلمة التكيك والكلمة فى المعجم الوسيط تعنى: الذى لا رأى له.

(١٤) **الحكو**: أصلها عربى من حكى. وفى المعجم الوسيط حكى الشيء حكاية: أتى بمثله. وقد أبدلت الياء واواً فى الكلمة الشعبية.

(١٥) الذهب يتمثل فى كردان أو صنيبرة وتلبس فى الصدر وتكون مطعمة بالعقيق. نبيلة أو سوار أو دملج فى اليد، خلخال فى الرجل ويتكون من الذهب أو الفضة.

(١٦) الكسوة تكون بدلتين إحداهما كبيرة والأخرى صغيرة وتتكون البدلة من سورية سروال ومحرمة حرير ورداء ويسمون الحرير «حرير حصيرى».

(١٧) قماش الملف: نوع فخم من القماش الجوخ.

(١٨) **ايسارها**: تفضل، وهى تقال فى الأصل للفارس عندما يمر راكبًا فرسه على نجع من النواجع فى البداية فيقال له: ايسارها أى انزل على يسار الفرس وتفضل، ويزد بكلمة مأثورة: مقعد بلا اخسارة. وتحمل هذه الجملة معنى الدعاء بالخير.

(١٩) **اطرى**: فعل أمر بمعنى اذكر، وفى المعجم أطراه: أحسن الثناء عليه وبالغ فيه/ **يسابح**: أى منشغل ويسبح فى الخيال. وفى المعجم: سبحت النجوم جرت فى الفلك.

(٢٠) **ضيم**: كلمة عربية بمعنى الظلم/ **يا علم**: كلمة علم رمز للحبيب وتحمل معنى الشهرة وسمو المكانة/ **الغلا**: الحب. وفى المعجم: غلا: زاد وارتفع فهو غال.

(٢١) **صويا**: أى حب ومودة/ **امغير**: ليس إلا، وفى الأصل ليس غير/ **قابيتك**: كونك/ **علم**: حبيب.

(٢٢) **ادّاويه**: أى تداوى مسابه من علة/ **يلزمك**: يظل معك أى مشغولاً بك.

(٢٣) **ادودش**: سر متهادياً/ **خوذ**: أى خذ ويشبع اللسان الشعبى الضمة فتصير واواً/ **أقدار**: أى قدر ومكانة/ **فى بابهن**: المراد قادر عليها.

يشقنه رعود وبروق وغيمن يتقاوى امطاره(٢٤)

هو: امفيت انت يازين السود ماتخيل علينا ادباره

وادير العسل فى الشيح   ادير فى عقابه مراره

وأدير فى غلاى شريك   تقول يا علم هاين على(٢٥)

هو: عطينى نشرب.

هى: ماهنش اعطاش شراب   خطا اعطاش من نظره فى غاليه(٢٦)

ويطلب الشاب الإذن فى الانصراف فيقول:

معاجيل ومساهم ليل طالبين الصروح العين غالية(٢٧)

هى: يابو محرمة دبل فى دبل   يابو عيونن سكارى

انهيتو عدلى النمل   وشوف لى الجلدة ملعشارة(٢٨)

هو: فيكمش من يفرز النمل   من حايله من اعشاره(٢٩)

أو يعاود طلب الإذن بالانصراف فيقول:

الشمس طاحت والصلاة فريضة   ومشيك بلا مار العزيز قريضة

والخاطر امساه الليل وان بات   يا علـم راه يقرضـك(٣٠)

ومن الأحاجى التى تضمنها صوب خليل وما يحتمل التأويل الرمزى مما يدل على بلاغة وثراء المعنى، ومن ذلك أحجية تقول:

تقول الفتاة:

عندى ثنى   نصه طايب   ونصه نى   ونصه ايدور فى الغلم حى

ويرد الفتى:

ناكل الطايب   ونشوى النى   ونلحق اللى يدور فى الغلم حى(٣١)

والمعنى الظاهرى لهذه المعارضة الطريفة أن الفتاة لديها ثنى نصفه طاب ونصفه مازال نيئاً، والنصف الثالث مازال يدور مع الغنم حياً، ويبدو هذا تعجيزاً للفتى الذى يتودد إليها ويطلب يدها فليس الفوز بمثلها سهلاً وإنما يجب أن يكون الفتى جديراً بها.

ورد الفتى الذى يعارض به كلام الفتاة لفظاً ومعنى ليصبح أهلاً لها، يعنى أنه يأكل النصف الذى طاب، ويشوى النصف النيئ، ثم يلحق النصف الذى يدور مع الغنم حيًا، وكلمة النصف نعتقد أنها بمعنى الثلث أو بمعنى الجزء.

وبشئ من الاجتهاد فى تفسير المراد نرى أن الفتاة استعارت الثنى لتومئ إلى الفتى الذى يخطب ودها، «والنص الطايب» هو صفاته الحميدة التى عرفتها عنه، «والنص النى» هو صفاته السيئة والتى يجب أن يعالجها أو يتخلص منها، أما النصف الأخير الذى (يدور فى الغلم حى) إنما هو ما لا تعرفه من جوانب شخصيته التى لا تظهر إلا بالتعامل المباشر، الذى لم يتوفر لها بعد.

إذا حملنا كلام الفتى تأويلاً مكملاً لتأويل كلام الفتاة، نقول: إنه سوف يرضيها ويكون جديراً بها، وصفاته الطيبة هى كطعام شهى يطلب أكله أى يسهل من خلال هذه الصفات

(٢٤) **ينشق**: كلمة عربية فصيحة مستخدمة بنفس المعنى الفصيح فى اللهجة الشعبية الليبية/ **رعود**: جمع رعد/ **بروق**: جمع برق/ **غيمن**: غيم وتكتب نون التنوين فى الكلمة الشعبية/ **يتقاوى**: من تزايد القوة وتدرجها.

(٢٥) **امفيت انت**: ليس إلاك/ **زين السود**: العيون السوداء الجميلة/ **تخيل علينا**: ننخدع بها/ **ادباره**: حيلة/ **أدير العسل فى الشيح**: كناية عن الاضطراب وعدم الوضوح/ **عقابه** آخره. **ادير**: تعمل أو تجعل/ **غلاى**: حبى/ **يا علام**: يا حبيبى/ **هاين على**: سهل على.

(٢٦) **خطا**: إلا/ **نظره فى غاليه**: أى رؤية الحبيبة.

(٢٧) **معاجيل**: متعجلين/ **الصروح**: الإذن.

(٢٨) **محرمة**: غطاء يوضع على الرأس/ **دبل فى دبل**: قطعتان.

انهيتو: النهاية/ **عدلى**: عربية مستخدمة فى اللهجة بنفس المعنى/ **شوف**: انظر/ **الجلدة**: التى لاتبيض/ **ملغشارة**: التى تبيض.

(٢٩) **فيكمش**: أليس فيكم/ **حايلة**: لا تحمل بيضاً/ **ملغشارة**: تحمل بيضاً.

(٣٠) **طاحت**: غربت أو كادت/ **بلامار**: بدون أمر/ **العزيز**: الحبيب/ **قريضة**: عيب أو نقيصة/ **الخاطر**: الضيف/ **بات**: رقد فى بيت أهل الفتاة/ **يا علم**: يا حبيب/ **يقرضك**: يسئ إليك مبيته عند أهلها.

(٣١) ثنى الكبش من الغنم فى مرحلة نموه الثانية، إذ هو حولى أولا ثم ثنى ثم كبش.



الحميدة أن تتعامل معه، وأما صفاته السيئة فسوف يحسن منها ويعمل فيها «نشوى الني»، أما ما خفى من جوانب شخصيته فسوف يعرفها بها ويجلوها أمامها (ونلحق اللى يدور فى الغلم حى).

وإذا لم يحتمل لغز الفتاة هذا التأويل فإنه يكون وسيلة لمعرفة قدرة الفتى ومدى براعته فى دحض كلامها بنفس الأسلوب وطريقة الصياغة وإذا ناء الحل باجتهادنا فيه فيكفى أن الفتى عارض كلام الفتاة ودفع كل جزئية فيه. بيد أننا نرى أن هذه المعارضة أهل لرمزية رفيعة لا تستعصى على الناظر المدقق.



الشعر الشعبى والأغنية

آثرنا أن نفرق فى هذا الموضع بين الشعر الشعبى فى الجبل الأخضر والأغنية الشعبية التى يطلقون عليها «غناوى العلم»، نقول آثرنا هذا التفريق فى هذا الموضع لأنه قد ورد فى مطارحات صوب خليل التى ذكرناها آنفاً بعض هذه الأغانى الشعبية. ولأن الأغنية الشعبية تعد لوناً قائماً بذاته تدرس فيه ألوان الأدب الشعبى على حدة دراسة مستقلة.

وبكل اليسر يستطيع من يتعرف على ألوان الأدب الشعبى فى هذه المنطقة أن يميز وأن يفصل فصلاً حاداً واضحًا بين الشعر الشعبى بأنماطه المختلفة، فالمبدع أو المغنى يلقى الأغنية أو يؤديها ثم تأتى بعدها الشتاوة التى تتصل بها وتوضحها والتى تتكون فى الغالب من بيت واحد أو بيتين على الأكثر إلا أنه من اليسير دون إرشاد أو توجيه التمييز الفاصل بينهما؛ فالأغنية عندهم لا تصريع فيها ولا قافية، إذ إنها تتكون من سطر واحد ولكنها لا تخلو من وزن بشكل أو بآخر، وهى تؤدى بطريقة خاصة وذلك بأن يضع المغنى يديه على وجهه ربما إمعاناً فى وضوح الصوت أو خجلاً ممن يجلسون حوله، ثم يأخذ فى الغناء، وكلمة علم رمز للحبيب العاشق المحب ذكراً كان أم أنثى.

أما الشتاوة فإنهم يطلقون عليها «بنت الأغنية» فتؤدى أداءً مختلفًا منغمًا على إيقاع التصفيق ويمكن أن نميز فيها بجلاء سمات الشعر من الوزن والتصريع والقافية (الموسيقا الظاهرة) وكذلك (الموسيقا الخفية) فإذا تكونت الشتاوة من بيت واحد فإنها تعتمد على نظام التصريع الذى يقوم مقام القافية.

ومن أمثلة الشتاوات:

ادموعى علو لاف ايجن اتقول موازيب ايصبن(٣٢)

فالدموع تسيل بغزارة على فراق الأحبة كما تصب الموازيب الماء، ونلحظ التصوير الجميل المنتزع من البيئة البدوية، ومما يدل على الإيقاع الشعرى فى الشتاوة أن الراقصة تتحرك على نغماتها مصحوبة بتصفيق الشباب من حولها وهذا لا يتوفر للأغنية.

تقول إحدى الأغنيات:

الدموع سال من ماقى عزيز وين يا عينى خطر(٣٣)

والمعنى أنه عندما تذكر الحبيب سال دمعه من مآقيه لفرط شوقه وحنينه فالأغنية جملة واحدة لا تتميز بنظام محدد فى شكلها أو تركيبها. وأداؤها فيه مد للكلمات والحروف مرة وقد يكون خاطفاً مرة أخرى عند تكرار كلماتها الذى يعد لازماً فى أداء غناوى العلم.

(٣٢) **علو لاف**: على الأحباب وكلمة لولاف أصلها العربى الآلاف جمع ألف وقد سهل اللسان الشعبى الهمزة فجعلها واواً/ **ايجن**: تنزل/ **اتقول**: تشبه/ **اموتزيب**: ج ميزان وهو قناة أو أنبوبة يصرف بها الماء من سطح بناء أو موضع عال/ **يصبن**: أى تصب أو تسيل.

(٣٣) **ماقى**: مجارى الدمع/ **عزيز**: حبيب/ **وين**: متى أو عندما/ **خطر**: أى فى البال.

ألوان من الشعر الشعبى

من المسلم به أن للغة الفصيحة حدوداً تقف عندها وقيوداً تلتزمها ـ فى الشعر والنثر ـ من قواعد نحوية وصرفية وإملائية. ومن المعروف أن اللهجات الشعبية تتحلل من هذه القيود أما ملامح اللهجة الشعبية فتبقى واضحة فى صورها المختلفة نطقاً وكتابة، إلا أن هذه الملامح والسمات لا تكاد تجمع كل اللهجات فى المنطقة العربية، إنما تتباين باختلاف بيئات هذه اللهجات وظروف نشأتها.

ونرى أن تحديد الشكل الذى يجب أن يكتب به الشعر الشعبى الليبى أمر لامحيص عنه لأنه يشكل فى ذاته أدباً مستقلاً جديراً بالدراسة والتحليل. وهذا التحديد هو الركن الأساسى فى الحديث عن شكل هذا الشعر(٣٤).

ويتم بشكل عام كتابة الشعر الشعبى حسب نطقه دون محاولة للمحافظة على الرسم الفصيح للكلمات، ويتم تشكيل حروف الكلمات حسب نطقها السليم حتى لا يختلف المعنى ويسهل النطق فى ذات الوقت، وربما كانت كتابة الشعر الشعبى الليبى تشبه طريقة كتابة الشعر الفصيح كتابة عروضية بشكل أو بآخر.

الشتاوة

هى فى الغالب بيت من الشعر يتكون من شطرين متساويين فى الوزن فيه تصريع. وقد يكون اسم الشتاوة راجعاً إلى سهولة ميزانها الإيقاعى وبساطته وسلاسة نغماته التى تكون غالبًا جملة موسيقية من المقام البياتى ولكنها جملة موسيقية غير كاملة. وهذا جعلهم يشبهونها بالماء فى تدفقه وانسيابيته ففى المعجم شتت السماء: أمطرت، والشتوة: الشتاء بيد أننا نرجح أن يكون الاسم من التشتت بمعنى التفرع أو التفرق لأنها تشت عن الأغنية أى تتفرع منها.

وفى مناسبات الزواج والختان بصفة خاصة يقام ما يسمى بـ (الكشك) وكلمة (يكشك) تعنى يصفق ومصدرها التصفيق ويسمى فى بعض المناطق (الصفَّاق). وتستمر حفلات الزواج بضعة أيام قد تصل إلى أسبوع وفى الختان تكون ليلة أو أكثر.

ونستطيع أن نقول إن «الكشك» أو «الصفاق» إنما هو إطار يضم بعض ألوان الشعر الشعبى التى يرتبط كل منها بالآخر ارتباطاً وثيقًا داخل هذا الإطار. ويتخذ (الكشك) إطاراً شكليًا يتمثل فى أن الشباب يجتمعون فيكونون صفاً مستقيماً أو على شكل نصف دائرة وهم شبه ملتصقين ويكون اتجاههم إلى الداخل حيث المكان الذى تؤدى فيه الراقصة حركاتها.

وأول ألوان للشعر فى إطار (الكشك) الشتاوة، وتؤدى على إيقاع الألف وعندما تبدأ الشتاوة يقتسم قيادة الصف شابان أو أكثر يقود كل منهم مجموعة، ولا تبدأ الراقصة «الحجالة»(٣٥) ـ كما يسمونها ـ حركاتها حتى تبدأ الشتاوة وينتظم التصفيق ويكتسب إيقاعاً متناسقاً مع إيقاع الشتاوة ونغماتها.

ومن أمثلة الشتاوات:

لشعل مولى ادور اثنى... عندى منه... كبدى اتقو انفاضة حنّه(٣٦)

وتصور الشتاوة ما أصاب المحب من محبوبته البيضاء ذات الشعر الطويل، فقد أصبح قلبه الذى كنى عنه بالكبد كالحناء التى يبست فى الشعر وتفتتت لوعة وجوى، ونلاحظ غرابة التصوير وروعته فى آن.

(٣٤) انظر: الشعر الشعبى فى بادية الجبل الأخضر بليبيا ـ رسالة ماجستير ـ آداب القاهرة ـ هانى السيسى.

(٣٥) **الحجالة**: الراقصة وربما كان هذا الاسم مشتقٌ من طبيعة الرقص الشعبى فى ليبيا فالراقصة تقوم بحركات تشبه القفز أو الحجل وفى المعجم حجل: حجلاً حجلاناً مشى على رجل.

(٣٦) **لشعل**: وصف للفتاة التى يكون بياضها مشوباً بحمرة/ **مولى**: صاحب/ **ادور**: الشعر/ **اثنى**: طال وتهدل/ **عندى منه**: أصابنى منه/ **نفاحته حنا**: أى الحناء التى تبقى فى الشعر وتتفتت.

وتنقسم هذه الشتاوة إلى ثلاثة مقاطع توافقت نهاياتها، وهى تجسد بوجه عام فى عمق وثراء العلاقة بين الرجل والمرأة فى جانبها المعنوى الذى يعكس اختلاجات النفس المحبة من انفعالات.

وتقول شتاوة أخرى:

تاسع ناى انظارى ملّن وين خطر غاليهن شلّن(٣٧)

والمعنى: لقد جزت عيناى بالدموع عندما جالت بخاطرى صورة الحبيب حتى جفرت وملأت تسع قنوات وليس العدد هنا مقصوداً لذاته وإنما هو لإفادة غزارة الدمع.

ومن أجمل ما سمعت من هذه الشتاوات:

ادمع دمعى والعيون اعيونى تبكى على لولاف بين ايجونى(٣٨)

وكأن الشاعر بهذا البيت يدفع لوماً تعرض له لشدة بكائه وطول نحيبه، فالدمع الذى يذرفه دمعه والعين التى تبكى عينه، ويؤكد فى الشطر الثانى أنه لن يكف عن البكاء حتى تجمعه الأيام بالحبيبة، وهناك كثير من الشتاوات تجمع بين التعبير عن الجانب الروحى فى الإنسان والإشارة إلى بعض مظاهر الجمال الحسى فى المرأة كالشعر الطويل والعيون السوداء.

تقول شتاوة:

فنباتوا ميخوذين صحيح إن كان ما قسم بو دور ايميح(٣٩)

والمعنى: إن فقدان الحبيب وبعده يؤلمه ويشعل النار فى مرقده ونلحظ الإشارة فى الشطر الثانى إلى طول الشعر الذى يعد من أهم مظاهر الجمال الحسى فى المرأة.

وشتاوة أخرى تقول:

بو شنقال وشوط نقاطى.... علمكنون ايناره ساطى(٤٠)

وقد بدأت الشتاوة بذكر الوشم فى وجه الفتاة الذى يزيدها سحراً، ويصور الشطر الثانى حال الحبيب الذى اكتوى بنار جمالها الأخاذ.

ونلاحظ التعبير عن القلب بكلمة «المكنون» التى توحى بالخفاء، وهو استخدام ينم عن دقة فى اختيار اللفظ واستخدامه. ويستمر الرقص والتصفيق على إيقاع الشتاوة فترة من الوقت حتى يخرج أحد الشعراء أو الرواة ويبدأ فى إلقاء لون آخر من ألوان الشعر الذى يضمه الكشك ويسمى «مجرودة» فيتوقف التصفيق والرقص.

المجـرودة

نوع من الشعر الشعبى المحبوب والأساسى فى حفلات «الكشك» وربما كان الاسم مشتقاً من الجرد أى الحصر، وكأن الشاعر أو الراوى يقدم تقريراً وافياً للراقصة التى تكون فى هذه الأثناء واقفة تستمع، وهو يبدأ عادة بالتشبيب بمحاسنها وجمالها ثم ينتقل إلى سرد الأحداث التى مرت به فى حياته العاطفية ثم يختم قصيدته أو «المجرودة» بتوضيح موقفه من تجاربه أو تجربته العاطفية، فإما أن يكون الأمل فى جمع الشمل هو المسيطر على وجدانه وإما أن يكون اليأس هو العاطفة المستبدة به.

والشاعر أو الراوى الذى يقوم بإلقاء المجرودة يخرج من الصف ويتقدم إلى الحجالة، ويخيم السكون على صف الشبان أو «الصفاقة» إلا من ترديد آخر بيت من كل مقطع يلقيه الشاعر.

(٣٧) **ناى**: مجرى الماء/ **انظارى**: عيونى/ **ملن**: ملأت/ **وين**: عندما/ **غاليهن**: الحبيب/ **شلن**: فاضت بالدمع الغزير.

(٣٨) **لولاف**: الأحباب/ **نين**: حتى/ **ايجونى**: يأتوننى.

(٣٩) **ميخوذين**: متألمين متوجعين/ **ماقسم**: لم يكن من نصيبى/ **بودور**: صاحب الشعر/ **ايميح**: يتهدل وينسدل.

(٤٠) **شنقال**: نوع من الوشم يكون فى الجبهة بين الحاجبين/ **شوط نقاطى**: وشم كثير فى الوجه/ **علمكنون**: على القلب/ **ايناره ساطى**: متحكم أو متسلط بآلامه وعذابه.

وتأتى المجرودة فى ترتيب «الكشك» بعد الشتاوة ويختلف أداؤها عن أداء الشتاوة؛ ففى حين تؤدى الشتاوة على إيقاع التصفيق مع إيقاع الراقصة. تؤدى المجرودة دون إيقاع وتلقى بطريقة عادية تكاد تخلو من النغم، إلا من موسيقا الشعر الظاهرة فى الوزن والقافية والتصريع.

ومما سمعته من هذا اللون من شعر الكشك مجرودة[٤١] تقول:

مرحب بزول اللى هاوى ... متخايــل فى كـل بهــاوى

عشت وأنســت ويــراوه ... ياللى مانك فى الحيين[٤٢]

ياللى ما فيك ولا قــولـه ... مو ساطيك اسطاوى دولة

بلفضية ولمرجين[٤٣]

بلـفـضـيــة ما تـنـدارى ... ســاطيك سبحان البــارى

وعيونك طعنات عذارى وذرعانك كيف سيوف الهنديين[٤٤]

كيف سيوف الهندى لول ... هــابا يا بختى لمهــول

تميت عتيق نوارين[٤٥]

تميــت عتيــق النيــرانــه ... بو سالف راوى بدهانه

متباعـد مـاهو ملحانــه ... من سيدى رافع يومين[٤٦]

من سيدى رافـع متمـوح ... ريدى مولى العطر امفوح

يـاســه خـلانـى انــروح ... راه الغاوى حاله شين[٤٧]

لا ينهض روحـه بإدباره ... لا ياخذ قول امحبين[٤٨]

أما القافية التى تربط هذه المجرودة فهى النون وتعتمد على نظام التصريع فى الشتاوة وهذا النظام سمة غالبة فى الشعر الذى يشكل (الكشك) باعتباره إطاراً لأداء هذا الشعر.

وكل شطرين من بيت واحد يتفقان ويختم المقطع بقافية مختلفة ويتكون المقطع من بيت واحـد ذى شطرين أو يتكون من بيت ونصف أى ثلاثة أشطر، يتـفـق منهــا شطران ويختلف الثالث وقد تتفق الأشطر الثلاثة، ثم ينتهى المقطع بشطر أو سطر شعرى ذى قافية مختلفة تتفق ونهاية كل مقطع فالمجرودة يربطها من الناحية الشكلية هذا الخيط الممتد داخلها وقد تنتهى المجرودة كالشتاوة حيث تبدأ مع التصفيق من جديد وتعود الراقصة إلى الحلبة لتؤدى حركاتها مرة أخرى.

شعر الطق

وبعد الانتهاء من أداء اللونين السابقين (الشتاوة) (والمجرودة) فى إطار الكشك يدخل الموجودون لأحد بيوت الشعر (أحد الخيام) ويؤتى بقصعة أو ما شابهها يتقابل عليها بعض الأشخاص من بينهم شاعر أو راو، ويمثل الباقون المنشدين أو ما يسمى (بالكورس) ويمسك كل منهم عصا صغيرة أو ما يشبهها يدقون بها على الوعاء ويسمى هذا اللون من الشعر (الطق) وتؤدى فى مثل هذه الجلسات أكثر من قصيدة (طق)، وهذا راجع إلى وجود أكثر من راو أو شاعر فى الجلسة.

(٤١) **مجرودة:** من الجرد زو الحصر/ رواها لى شاب فى العقد الثالث من عمره يسمى محمد أرجيعه صالح وهو من سكان تاكنس أو البادية المحيطة بها.

(٤٢) **بزول:** بالشخص/ **اللى هاوى:** الذى ظهر/ **متخايل:** مزهو ولائق/ **بهاوى:** جمال وحسن/ **براوة:** كلمة استحسان/ **مانك فلحيين:** ليس لك مثيل أو نظير.

(٤٣) **قـوله:** المراد عيب/ **ساطيك:** أى خالقك/ **اسطاوى دولة:** بشر/ **المرجين:** المرجان.

(٤٤) **بلفضية ما تندارى:** لا يمكن خلقك من الفضة/ **سطايك:** صيغة مبالغة على وزن فعال أى خالقك/ **عيونك طعنات عذارى:** نظرتك كطلقات الرصاص/ **ذرعانك:** ذراعاك/ **كيف سيوف الهنديين:** أى تشبه السيوف الهندية.

(٤٥) **الهندى لول:** الهندى القديم/ **هابا:** كلمة تدل على الحسرة/ **يا بختى لمهول:** أى حظى العاثر/ **تميت:** أصبحت/ **عتيق:** لفظ من الأضداد ومعناه هنا أسير/ **نوارين:** جمع شعبى لكلمة نار والمراد بنيران الحب والمراد أصبحت بنيران حبه.

(٤٦) **بو سالف:** صاحب الشعر/ **راوى بدهانه:** مشبع بدهان الشعر الذى يزيده جمالاً/ **متباعد ما هو فى الحانة:** بعيد عن المكان وليس فى استطاعته أن يراه/ **سيد رافع:** ولى من الصالحين/ **يومين:** مسيرة يومين.

(٤٧) **متموح:** بعيد فى غربة/ **ريدى:** حبيبى أو من أريده/ **مولى:** صاحب/ **العطر يفوح:** الرائحة الطيبة التى تفوح/ **ياسه:** أى اليأس منه/ **خلانى:** جعلنى/ **نزوح:** نشقى/ **راه الغاوى:** إن العاشق/ **حالة شين:** أى سيئة.

(٤٨) **لا ينهض روحه بادباره:** لا يدبر أمر نفسه/ **لا يأخذ قول امحبين:** لا يسمع نصيحة أحد.

واسم هذا اللون من الشعر مأخوذ من الصوت الذى يحدثه ضرب القصعة بالعصى، وكأن هذا إيقاع يصاحب الأداء ويحل محل التصفيق الذى يصاحب أداء الشتاوة.

وشعر الطق يتميز ببساطته وخفة أوزانه التى تتفق وأدائه بالطريقة المعهودة بالنسبة لهذا اللون من الشعر والتى يشارك فيها المنشدون أو الكورس، والذى يكتب على طريقة الشعر الحر فى العربية الفصيحة فيختفى فيه البيت التقليدى ويحل محله السطر الشعرى وتتنوع فيه القافية تنوعاً غير مألوف.

من هذا الشعر هذه القصيدة:

بو وشمات على ذراعنا مو يالانا
متباعد يا طول رجانا(٤٩)
بووشمات امخوتم يدا ضاوى خده
مغير بناه العقل ايسدا(٥٠)
جوف اللى خايل بالعدا هو مشكانا
ولا ننسوه ولا ينسانا(٥١)
بو وشمات امخوتم كفا عقلى خفا
ولكبد ابناره صيفا(٥٢)
بو سالف عجوف اسفا خان غلانا
ما وفا فى قول امعانا(٥٣)
على ذرعانا بوشمات أصعب مامات
نقص ما وفا لى غيات(٥٤)
مع غيرى فلعز أبيات أونا حزنانا
عينى ما ترقد سهرانا(٥٥)
على ذرعانا مولى أدق تباعد حق
نزل فى مطرح ما ينطق(٥٦)
عيون اللى هامل فرق مع جديانا
من فرقاه قليل زهانا(٥٧)
بو وشمات كحيل أرماقا مر افراقا
نارا فلخاطر حراقا(٥٨)
جوف اللى ساعة مطلاقا عض عنانا
فلخاطر شاطن نيران(٥٩)

تتميز هذه القصيدة بنظام خاص فى القافية والوزن، لا نجد مثيلاً له فى الشعر العربى الفصيح، فهى تبدأ بمقطع يتكون من ثلاثة سطور شعرية تحكمها قافية واحدة، بيد أن السطر الأوسط الذى عادة ما يكتب مستقلاً يكون قصيراً مكوناً من كلمة أو كلمتين، وهذه القافية



(٤٩) **بوشمات**: صاحب الوشم على ذراعيه/ **مو**: ما هو، وليس/ **يالانا**: أى إلى جوارنا/ **متباعد**: بعدت به الشقة/ **يا طول رجانا**: ما أطول انتظارنا.

(٥٠) **امخوتم يدا**: يلبس فى يديه أساور أو ربما يعنى الوشم فى اليد/ **ضاوى خدا**: مشرق الوجه/ **مغير بناه**: ليس إلا خبراً عن الحبيب/ **العقل ايسدا**: يكفى العقل ويسد حاجته.

(٥١) **جوف**: المراد القلب/ **اللى**: الذى/ **خايل**: لائق/ **بلعدا**: مايتزين به/ **هو مشكانا**: هو الذى نشكو منه.

(٥٢) **امخوتم كفا**: أى يلبس فى كفيه الخواتم وربما أراد الوشم/ **عقلى خفا**: أصابه مس من جنون/ **الكبد**: المراد القلب/ **ابنارا صيفا**: أى أهلكها بنار حبه ولوعته.

(٥٣) **بوسالف**: صاحب الشعر/ **علجوف ايسفا**: مال على الجوف ورق/ **غلانا**: حبنا.

(٥٤) **أصعب مامات**: حجب عنا وهو حى لم يمت/ **نقص ما وفا لى غيات**: لم يكن وافياً لى فى حبه.

(٥٥) **فلعز**: فى الهناء والسرور/ **حزنانا**: حزين/ **ترقد**: تنام.

(٥٦) **ادق**: الوشم/ **تباعد حق**: بعد عنا حقا/ **مطرح**: مكان/ **ما ينطق**: لايمكن بلوغه.

(٥٦) **اللى هامل فرق**: المنطلق فى الصحراء وهو الغزال/ **مع جديانا**: مع صغاره/ **قليل زهانا**: هناؤنا أو سرورنا نادر.

(٥٨) **كحيل ارماقا**: مكتحل العينين/ **مر افراقا**: فرقته مؤلمة/ **فلخاطر**: فى النفس/ **حراقا**: موجعة.

(٥٩) **جوف**: قل/ **ساعة مطلاقا**: وقت الفراق.

التى فى المقطع الأول هى قافية نهايات المقاطع التى تربط القصيدة فى معظمها من الناحية الشكلية، وفى المقاطع التالية يتضاعف عدد السطور فيصبح ستة أسطر تختلف قافية السطور الأربعة الأولى ثم تعود القافية فى السطرين الأخيرين إلى الاتفاق مع قافية الأول، ويضم كل مقطع فيما عدا الأول شطرين قصيرين.



وتحدث انتقالة قبل النهاية بقليل فتتغير سرعة الإيقاع وشكل التشطير فيعود البيت إلى شكله التقليدى وتسود القافية الواحدة الأبيات حتى قبيل النهاية، وتختلف القافية الموحدة مع القافية التى كانت تحكم نهاية كل مقطع. وفى هذا الجزء تتفق نهايات الأشطر الأولى من الأبيات أى تظهر فيها قافيتان، الأولى تحكم الأشطر الأولى والثانية الأشطر الثانية. وهذا النظام من أغرب أشكال الشعر فهو يحتاج إلى موهبة فذة إلى جانب قدرة لهجية شعبية فائقة.

وفى نهاية القصيدة يأتى الشاعر بشطرين أحدهما قصير والثانى طويل يتفقان فى القافية التى تتفق وقافية نهايات المقاطع فى القصيدة كلها، ويتم بذلك ربط القصيدة من الناحية الشكلية ربطاً متيناً يجعل إيقاعها منسجماً متواصلاً برغم تغير سرعة هذا الإيقاع تغيراً يزيد من ترابط النص ويوافق طريقة الأداء المتميزة.

ويتضح مما عرضناه آنفًا من ألوان الشعر الشعبى فى بادية الجبل الأخضر أن هذا الشعر إنما يؤدى وظائف متباينة فى هذه البيئة من الناحية الاجتماعية والنفسية للسكان كما يعرض لنا جوانب متعددة من حياة هؤلاء الناس من داخل بيئتهم فنحن نرى بجلاء ألوان السلوك المختلفة التى تبلور علاقات الأفراد والكيانات المتعددة داخل هذا المجتمع.

وإذا كانت هذه الألوان التى عرضنا جانباً منها موظفة من خلال مناسبات هذه الجماعة فى بيئتها توظيفاً اجتماعياً ونفسياً فإن هناك ألواناً أخرى من الشعر الشعبى الراصد لحركة المجتمع والبيئة ولكل ما يتصل بحياة الجماعة من تغير وتطور.

ولقد استطاع الشعر الشعبى فى بادية الجبل الأخضر أن يكون مرآة صادقة تعكس كل دقائق الحياة فى هذه البيئة المتميزة التى حفلت بألوان كثيرة من الصراع المستمر، بيد أن هذا البحث لا يتسع للإحاطة بألوان الشعر الشعبى الأخرى إذ إن ذلك يحتاج إلى مؤلفات.

ولقد استطاع الشعر الشعبى فى بيئته الخصبة أن يقوم بالدور الذى نهض به الشعر العربى فى البيئات المختلفة على مر عصوره التى بدأت من العصر الجاهلى وحتى عصره الحديث.

ونحن لا نبالغ إذا قلنا إن هذا الشعر الشعبى كان أكثر دقة وأبلغ روعة فى تصوير الحياة فى هذه البيئة من الشعر المنسوب إلى العصر الجاهلى فلم يخاطب طبقة دون طبقة ولم يستغلق على أحد فى تعبير أو تصوير، ولا بأس أن نعرض لبعض النماذج من الشعر الشعبى غير الموظف بقدر ما يسمح به هذا البحث، فعندما يصف الشاعر الناقة التى كانت جزءاً حيوياً من حياة أهل البادية بوجه عام يقول:

وهى أمثلة علكيروان الطاير هللى الوطا ماهوش ممن بيها(٦٠)

إن كان طار خايف ملعقاب الغاير وان جا للوطا يخاف الهوايش فيها(٦١)

والصورة التى استعارها الشاعر للإبل صورة غريبة فيها طرافة وجدة فقد شبه الإبل بطائر الكروان الذى يخشى الأرض ويلوذ بالسماء بيد أن الأعداء له بالمرصاد سواء فى السماء أم فى الأرض فإذا طار ترصده العقاب، وإذا لجأ إلى الأرض لم يسلم من خطر

(٦٠) **أمثلة:** تشبه/ **الكيروان:** طائر الكروان وهو معروف بترجيع صوته الجميل/ **الوطا:** الأرض/ **ماهوش:** ليس هو/ **ممن:** مؤمن وحذف اللسان الهمزة.

(٦١) **العقاب:** طائر من الجوارح/ **الطاير:** الذى يغير على فراسه/ **الهوايش:** الهوام.. البيتان سمعتهما فى البداية وهما مدونان فى ديوان الشعر الشعبى المجلد الأول.

الهوام، وفى هذه الصورة ما فيها من إيحاء بالسمو والرفعة للإبل فى نفوس البدو، وفيها ما فيها من دلالة حركة رؤوس الإبل وأعناقها التى تشرأب دائماً إلى السماء بالرغم من أن أخفافها على الأرض.

وإذا كان الشاعر الشعبى قد استطاع أن يقرن بين شيئين بينهما تنافر ظاهرى فلأنه يمتلك الحاسة الفنية العالية التى مكنته من إدراك ما بين هذين الشيئين من علاقات خفية لا تفوت نظره الثاقب وحسه الدقيق.

ولكون الشعر راصداً لحركة الحياة والمجتمع، فلقد رصد تراجع الإبل عن مكانتها واستهانة الناس بها، فسجل هذا عندما رأى بعضها محمولاً على سيارة مقيداً ذليلاً فقال الشاعر:

شايلينك وانت اللى شياله　　دنيا غروره كل يوم بحاله(٦٢)

ونحس حسرة ولوعة ومرارة ـ أراد الشعر أن ينقلها إلينا ـ على ما صار إليه حال الإبل من القيد والذل بعد أن كان لها شأنها، والشاعر فى نقله لإحساسه لم يستخدم تصويراً أو مجازاً وإنما نقله عبر مشهد حى من واقع متطور فكانت هذه الهزة النفسية التى أصابت الشاعر ثم انعكست إلينا. وهو فى الشطر الثانى يعزى ما أصاب الإبل إلى طبيعة الحياة التى لا تدوم على حال، فهو يدرك حقائق الأمور ولكنه لا يستطيع أن يمنع نفسه من الأسى.

وقد سجل الشعر الشعبى فى الجبل الأخضر ظاهرة اجتماعية تعكس لنا جانباً من العلاقات الأسرية الاجتماعية وما قد يطرأ عليها من تغير أو تحول نتيجة تداخل هذه العلاقات وما يصيبها من تعقيد عن طريق النسب والمصاهرة ويبلور كل هذا فى قصيدة يبين فيها فضل الأم ويحذر من الظلم الذى قد تتعرض له من الأبناء.

يقول الشاعر:

ارضا ربك ورضا والديك　　احقوق عليك　　بعدتا جدهن راك سعيت(٦٣)
أرضا ربك واصحى ملم　　سابت ضاع تعبها فيك(٦٤)
اللى لماتك ما تلتم　　نفسها ريح شفا يبريك(٦٥)
حليب أبيض ظاهر من دم　　على قيس اطلابت تسقيك(٦٦)
على وجهك تسفا فى الكم　　على طير الليل اتغطيك(٦٧)
لا معاها لاخ ولابن عم　　أن سمعت حس ابكاك اتجيك(٦٨)
اتسوقه مظلوم وظالم　　اتقول احكيلى من طاريك(٦٩)
بعد صحيت وعلت الهم　　يجيك خبر ما كان ايجيك(٧٠)
تلمد هرية تعكرم　　ان كنت مع أصحاب اتوازيك(٧١)
جميع اللى لك فيهم دم　　بفتنه فيذانك تسقيك(٧٢)
اطيعلها وتقول نعم　　تسدد فبواب مناجيك(٧٣)
عليك مطمطم علو الجم　　إن كان خذت حكمتا فيك(٧٤)

(٦٢) **شايلينك**: أى محمولة على سيارة/ **شيالة**: صيغة مبالغة من شال، وفى المعجم الوسيط شال/ به: رفعه/ والشيال: الحمال/ **غرورة**: خادعة وفى المعجم غر فلاناً خدعه وأطمعه بالباطل وغرته الدنيا فهى غرور. والبيت رواه لى محمد حسن من سكان المرج ويعمل مدرساً للغة العربية.

(٦٣) **بعدتا جدهن**: بعد أن تؤدى هذه الحقوق.

(٦٤) **ملم**: من الأم/ **أن ابت**: إن تركتها وضيعت تعبها معك.

(٦٥) **لماتك ما تلتم**: حملتك ورعتك وأنت بعد رضيع/ **شفا**: شفاء لك/ **يبريك**: يبرئك أى يشفيك.

(٦٦) **ظاهر**: خارج/ **على قيس**: على حسب/ **اطلابك**: طلبك.

(٦٧) **تسفا فى الكم**: تهيئ وتعد ما تضعه على وجهك/ **طير الليل**: حشرات الليل.

(٦٨) البيت كناية عن عدم معاونة أحد لها فى رعايتك.

(٦٩) **اتسوقه مظلوم وظالم**: أى لا تقبل أن يمسك أحد بسوء وقد تأخذ المظلوم مع الظالم/ **طاريك**: أى أساء إليك فآلمك.

(٧٠) **صحيت**: كبرت/ **علن الهم**: أصبحت مسؤولاً.

(٧١) **تلمد**: تأتى بـ / **هرية**: تعكرم: المراد زوجة غير كريمة/ **توازيك**: تستحوذ عليك وتفصلك عن أصحابك.

(٧٢) الشطر الأول كناية عن الأهل/ **فيذانك**: فى أذنيك.

(٧٣) **مناجيك**: التى تنجيك من العذاب.

(٧٤) **طمطم البحر**: علا وعظم/ **علو الجم**: الماء المتجمع الكثير/ **خذت حكمتا**: أى تحكمت فيك.

وتبدأ القصيدة بأن تقرن رضا الله برضا الوالدين فى إشارة دينية إلى الحقوق التى يجب أن يؤديها الإنسان تجاه ربه وإزاء والديه، ثم يخص الأم بعد ذلك بالحديث فيذكر بضرورة رعايتها وعدم التخلى عنها حتى لايذهب تعبها هباءً.

ويذكر بعض أياديها على أبنائها، فهى التى تحمل ابنها وترعاه وهو بعد لم يكن شيئاً مذكوراً فترضعه وتدفع عنه أى سوء، لايساعدها أحد، وهى لاترضى بظلم يقع على ابنها وتكون على استعداد لدفعه بأى وسيلة.



ثم ينقلنا الشاعر إلى طارئ قد يفسد على الأم ابنها ويعرضها للظلم وسوء المعاملة وهو زواج الابن الذى يقع فى حبال زوجته فتوقع العداوة والبغضاء بينه وبين أمه أو أهله، وينحاز الابن إلى زوجته وتسوء علاقته بأمه وأهله، وتكون بذلك الزوجة قد سيطرت عليه وانحرفت به عن السبيل القويم وتكون آخرته وبالاً عليه.

وإذا كان الشاعر العربى الذى توسل باللغة الفصيحة يعبر عن شوقه ولهفته إلى المحبوبة بأن يخاطب سرب القطا ويطلب أن يعيره أحد جناحيه ليطير به فيقول:

أسرب القطا هل من يعير جناحه   لعلى إلى من قد هويت أطير

فإن الشاعر الشعبى الليبى كان أبلغ فى التعبير عن هذا المعنى فكأنى به يعارض البيت الفصيح دون عمد أو قصد فيقول:

يا طير القطا أدير بصيرة   اتبدل جناحتك براجل خيرة(٧٥)

فعلى حين يطلب الشاعر الفصيح من القطاة أن تعيره جناحها ليطير بها إلى محبوبته التى يتحرق شوقاً إليها، فإن الشاعر الشعبى كان أكثر دقة فى الوقوف على حقائق الأشياء فهو غير مؤهل للطيران إذن فالأجنحة وحدها لا تكفى ولذلك فإنه لم يطلب استعارة الأجنحة من القطا وإنما طلب أن يحل هو محل الأجنحة فيقوم بوظيفتها مع القطاة التى هى مؤهلة للطيران، فكان أكثر واقعية ودقة من الشاعر الفصيح بل كان أبلغ منه فى التعبير عن عاطفته.

وإذا كانت الوحدة العربية ضرورة ملحة فى كل العصور خاصة فى عصرنا الحاضر فإن الشاعر الشعبى بفطرته السليمة أدرك هذه الحقيقة منذ عشرات السنين وعبر عنها فى صورة طريفة، إذ تخيل قطاراً يسير من الشرق إلى الغرب وبالعكس دون أن تعوق حركته عوائق طبيعية أو صناعية، فنسمعه يقول فى تصويره لقطاره الوهمى عندما يصل إلى طرابلس:

متقاوى طفيره   طرابلس الشهيرة   يجيبها ومنها شور مصر يعود(٧٦)

ونعمر السكة   م الغروب لمكة   لا عاد شبردق لا هناك احدود(٧٧)

وتروق الخليقة   من بعدها لضيقة   يفرج عليهم ربنا ويجود(٧٨)

يفرج عليهم   ربنا يغنيهم   وهو صاحب الرافة على المقصود(٧٩)

كتب الشاعر هذه القصيدة وهو فى مهجره بمصر وطرابلس يرمز بها الشاعر إلى حدود الوطن العربى بينما ترمز مصر إلى حدوده الشرقية ،ولذلك فهو فى البيت الثانى يذكر مكة وهى رمز أكثر قرباً أو دقة فى الإشارة إلى حدود العرب الشرقية ويشير إلى الغرب بكلمة أكثر عموماً وشمولاً ودقة وهى «الغروب»، وليست هناك حدود أو فواصل صناعية مما أقامها

(٧٥) روته لى الراوية رابحة نوح عبد الله وسبق التعريف بها/ ادير: تعمل أو تقدم/ بصيرة: شيئا بسيطاً وفى المعجم: البصيرة من معانيها: القليل من الدم يستدل به على الرمية/ خيرة: أى ذو صفات طيبة تتسم بالخلق الكريم، واللفظ من الخير.

(٧٦) متقاوى: من القوة المتزايدة/ طفيرة: اللفظ من طفر بمعنى قفز، وفى المعجم أطفر الفرس ونحوه عدا وأسرع/ شور: ناحية.

(٧٧) تعمر: تصير عامرة/ السكة: الطريق/ الغروب: الغرب/ شبردق: أسلاك شائكة فاصلة.

(٧٨) تروق: تستريح/ الخليقة: الناس/ الضيقة: العسر/ يجود: من الجود والكرم.

(٧٩) الرافة: الرأفة وسهلت الهمزة/ المقصود: المراد. الأبيات سمعتها مروية فى البادية، وهى من ديوان الشعر الشعبى ـ المجلد الأول، منسوبة إلى الشاعر حسين الحلافى.

المستعمر تفصل أقطار الوطن العربى، وإنما الطريق ممهد وميسر لكى يمارس الناس حياتهم فى وطنهم العربى العريض بحرية. وبنفاذ بصيرة نادر نراه يشير إلى آثار هذه الوحدة المأمولة التى تداعب خياله. فتفيض الحياة بالخير وتتفجر ينابيع الرخاء تحت أقدام العرب جميعاً. فالأرض العربية تزخر بثروات هائلة أفاء الله بها على أبنائها.

إن الشاعر الشعبى لم يقف عند حد رصد الواقع المعيش وإنما تجاوزه إلى النظر إلى المستقبل العريض، فكان شعره متجدداً يفيض حيوية وثراءً مما يضمن له البقاء والخلود.



الشعر الشفاهى

تأليف: روث فينيجـان
ترجمة: إبراهيم عبدالحافظ

المقال للباحثة الأمريكية Ruth Finnegan وهو منشور ضمن كتاب:
Foklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments, Edited by Richard Bauman, New York Oxford University Press, 1992.

الشعر الشفاهى هو قصائد غير مكتوبة سواء كان ذلك بسبب أن الثقافات التى تظهر فيها غير كتابية جزئيًا أو كليًا (مثل الثقافات التقليدية الأم فى أفريقيا وأستراليا وأوقيانيا وأمريكا)، أو بسبب أن الأشكال الشفاهية تحفظها الذاكرة على الرغم من الكتابية التامة للشعوب. والمجال الدقيق لهذا المصطلح محل خلاف، ولكنه يشمل فى الغالب الشعر الذى يؤلف ويؤدى شفاهيًا فى الأساس، وذلك الذى وصل إلينا عن طريق التناقل المكتوب مثل بعض الملاحم المبكرة، ويضم بعض الباحثين إلى الشعر الشفاهى الشعر المتناقل أو المؤدى عن طريق وسائل التثقيف غير المكتوبة مثل الأداءات الإذاعية أو المنظومات (الأغانى) الشعبية الحديثة.

يأخذ الشعر الشفاهى أشكال عدة فقد وجدت الملاحم الشفاهية على نطاق واسع خاصة فى أوراسيا بداية من بعض الحالات التاريخية مثل البابليين الأوائل والإغريق والملاحم الهندية إلى الكاليفالا (Kalevala) الفنلندية أخيرًا، بالإضافة إلى الأمثلة الآسيوية المعاصرة أو شبه المعاصرة لها مثل الشعر القصصى القرغيزى أو المغولى أو الملاحم البوذية الهندية الحديثة. وترتبط البالادات (Ballads) لقصص الشعر الغنائى - قصيرة كانت أو على هيئة منظومات قصصية - جزئيًا مع المأثورات الأورو- أمريكية، ولكنها وجدت فى أشكال لا يزال الجدل قائمًا حولها عند مقارنتها فى أماكن عديدة من العالم، وقد طورت المدائح الطويلة بصورة كبيرة فى أفريقيا أو أوقيانيا، بينما تبدو المنظومات القصيرة مألوفة فى كل مكان، وذلك بوصفها كلمات مرتبطة بالموسيقى غالبًا ومن بينها أغانى الحب الشعبية والرقص وأغانى الحرب، والبكائيات وأغانى تنويم الأطفال..... وغيرها، ولا تدخل بعض أشكال الشعر الشفاهى بسهولة فى الأجناس الأوروبية الغربية المعروفة، ومثال ذلك دوائر الأغنية للقبائل البدائية الأسترالية، والأناشيد الميثولوجية البولينيزية، والشعر الذى يصاغ فى شكل نثر قصصى، وشعر المحادثات، والأشكال القصيرة مثل منظومات التعاويذ، ورد الحسد، واللعنات، ونداءات الشوارع، أو القوافى العددية.

وقد عد الشعر الشفاهى لوقت طويل دونيًا (أقل مرتبة) وذلك بسبب المفاهيم الغربية عن الكتابة من جانب، وبسبب المقولات العديدة التى ربطت الشفاهية بالمراحل «البدائية» للتطور من جانب آخر، وكذلك بسبب تنميقه عن طريق المؤسسات الرومانسية التى ربطته بالطبيعة أو بالشعب. وقد عانت دراسات الشعر الشفاهى بالتوزع بين اهتمام عديد من الدراسات لكل منها موضوعاتها ومجالات اهتمامها الخاصة. ومع بداية السبعينيات ثم الثمانينيات ظهر الشعر الشفاهى كموضوع قائم بذاته يعتمد على التحليل التاريخى، والدراسات الميدانية المعاصرة. والشعر الشفاهى شكل تقليدى من أشكال التعبير الأدبى يتوزع على اتساع مناطق العالم، ويعتبر الآن شكلاً مهماً من أشكال الاتصال الإنسانى.

التأليف والتناقل

لقد ظل إنشاء (تأليف) القصائد الشفاهية وانتشارها أمراً مثيراً للحيرة بسبب المفاهيم الغريبة المسبقة عن الكتابة بوصفها الطريقة الطبيعية لصياغة المؤلفات الأدبية وتناقلها، وعلى الرغم من ذلك فإن الكثير قد عرف الآن عن العمليات التى يتم عن طريقها تأليف القصائد وتناقلها شفاهياً.

وإحدى تلك العمليات هى التى عرفت باسم التأليف المسبق الذى يتبع بالتناقل من خلال الاستظهار (الحفظ عن ظهر قلب)، وقد كان يوماً ما هو التفسير المفضل لعملية تأليف جميع أنواع الشعر الشفاهى، حيث دعم هذا الاتجاه بتلك الأمثلة المتعددة مثل منظومات تهنين الأطفال المألوفة، والبالادات الإنجليزية التى تعيش فى جبال الأبالاش، أو أدب الفيدا الهندى، فقد عرفت جميعها (أو ادعى) أنها انحدرت عبر قرون عديدة. وقد أرجعت أسباب ظهور التغيرات فى النص عبر الزمن إلى أخطاء الذاكرة، كما عضدت وجهة النظر هذه بمجموعة من الأفكار التى سلمت (افترضت) بفكرة التأليف الشعبى أو الجماعى للموضوعات الشفاهية الذى يقلد عن طريق التناقل الطويل عبر شفاهية غير إبداعية وغير محددة أو معلومة. وهذا النموذج التعميمى قد أصبح مجال شك (دحض) حالياً لعدة أسباب منها: ردود الفعل ضد افتراضات التقيميين والرومانسيين المبكرين التى برهنت على أن التناقل عبر الذاكرة (الاستظهار) لم يعد قائماً أو منتشراً حالياً كما ظهر فى البداية، وعلاوة على ذلك اكتشاف عملية شفاهية جديدة عرفت باسم «التأليف الصيغى أو الصيغ الشفاهية Oral formalaic composition -».

تعتمد عملية الصيغ الشفاهية على تصور مؤداه أن الإبداع يتم بواسطة المؤدى أثناء عملية الأداء نفسها، وقد أظهرت نتائج الدراسات الكلاسيكية التى طبقت على الشعر القصصى اليوغسلافى التقليدى فى الثلاثينيات أن الرواية الشفاهية للقصة ذاتها تختلف بصورة شاملة بسبب لجوء الشعراء إلى التنويع - وإلى حد ما لكونهم يرتجلون أدائهم طبقاً لاهتماماتهم ومهاراتهم، والمطالب التى تفرضها مناسبة بعينها. إن ما يتناقل - حسب هذا المفهوم - لم يكن نصوصاً محفوظة على الإطلاق ولكنها مخزون من الصيغ على جميع المستويات (تبدأ من مقطع أو شطرة، وتصل إلى الأحداث الرئيسية، والأفكار، والطرز القصصية، التى يرسم عليها الشعراء أداءاتهم الإذاعية الخاصة بهم. كان أسلوباً شفاهياً حقيقياً للتأليف - فى الأداء - لا يوجد فيه - على خلاف النصوص المكتوبة - أى مفهوم لرواية صحيحة، فكل أداء يمثل وحدة فريدة وأصلية قائمة بنفسها.

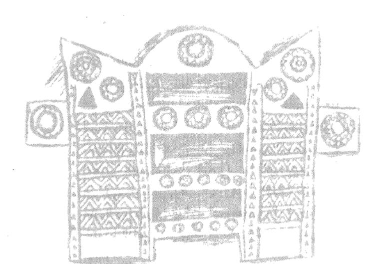
وقد تركت التفسيرات التى طرحتها عملية الصيغ الشفاهية أثراً واضحاً على دراسات الأشكال الشفاهية المقارنة - أو ما يدعى قابليتها للمقارنة - فى كل أنحاء العالم، فقد طبقت بعض الدراسات المشابهة، منها على سبيل المثال المنظومات الشعرية الصينية، ومدائح قبائل الهوسا البالادات الإنجليزية، والأغانى القصصية السومطرية، والأناشيد الاحتفالية فى أمريكا الجنوبية، وتم اختبار عملية التأليف بالصيغ الشفاهية أيضاً على النصوص التاريخية سواء النصوص الإغريقية والملاحم الهندية القديمة أو البيولف (Beowalf) الإنجليزية المبكرة وشعر العهد القديم، والملاحم الهايتية، وبعض أشعار العصور الوسطى الأوروبية، وبحلول الستينيات والسبعينيات تم قبول هذا الشكل من التأليف بوصفه العملية التنميطية التى تميز القصائد الشفاهية القصصية التقليدية، بل إنها قد تقف وراء كل أنواع الشعر الشفاهى.

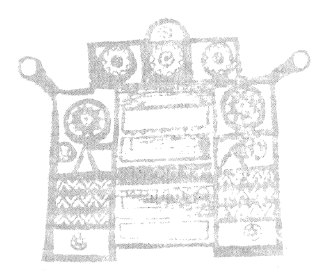
وحديثاً جداً أثار بعض الدارسين جدلاً مؤداه أنه على الرغم من أن عملية الصيغ الشفاهية مألوفة حقيقة (خاصة فى الشعر القصصى الطويل) إلا أنها لا يمكن اعتبارها العملية التأليفية الوحيدة، فقد اكتشفت نماذج لعمليات تأليف تعد طويلة. وهى متبوعة بأداء يعتمد على الاستظهار فى إفريقيا وأوقيانيا وأمريكا الأصلية على سبيل المثال، ومثل هذا التأليف الشفاهى المسبق الذى يتم بواسطة أشخاص بعينهم سواء كانوا فرادى أو فى ثنائى أو ثلاثى فى بعض الحالات بمعزل عن مناسبات الأداء الطبيعى يتناقض مع التأليف - فى - الأداء بأسلوب الصيغ الشفاهية، وفى حالات أخرى يتوزع التأليف والتناقل أو الأداء بين عدة عوامل مختلفة مثل الأداء المجمع (كما فى الغناء الكورالى) مما يشكل درجة من الثبات النصى عند المؤدين المشتركين، ولم تحل مثل هذه الأمثلة بالضرورة محل أسلوب الصيغ الشفاهية كأحد أهم الأشكال، ولكنها قادت إلى تساؤلات جديدة حول الطرق المتعددة التى يتصل بها التأليف والتناقل والأداء فى مجال المأثورات الشعرية الشفاهية لعديد من الثقافات والأجناس.

الملامح الشكلية

ولا تتميز القصائد الشفاهية طبوغرافياً (طباعياً) (Typographically) عن النثر كما هو الحال فى الأدب المكتوب، كما لا يبدو بينهما ذلك الفصل الواضح فى اللغات المحلية، ولكن هناك العديد من الملامح الشكلية للأشكال الشعرية الشفاهية، كما تحدد بعض السمات الفنية للشعر الشفاهى.

وأول هذه الملامح هو النظم العروضية، وهى لا تبنى دائماً وفق وزن محدد، وذلك على الرغم من ظهور التنميطات الوزنية القائمة على النبر (Stress) أو الكمية (Quautity) فى بعض القصائد الشفاهية (بصفة خاصة فى المأثورات الأوروبية)، أما فى بعض أنواع الشعر الأسيوى، فإن





التنميطات الوزنية تقوم على تعداد المقاطع، ويمكن لبعض الملامح العروضية الأخرى، أن تؤدى نفس الوظيفة تمامًا كالوزن، ومن بينها الترصيع أو التجنيس الداخلى (alliteration) والتشاكل الصوتى (assonance) أو تشاكل النهاية (القافية)، وهذه الأخيرة هى إحدى الملامح المثيرة للجدل وتعد من خواص المأثورات الأوربية غالباً، ولكنها توجد أيضًا وعلى سبيل المثال فى المربعات الشعرية فى الملايو (Malay) والبالادات الصينية فى العصور الوسطى، أو القصائد البطولية الفيجية (جزر فيجى). أما قافية التنغيم فهى ملمح أقل ظهوراً، ولكن يدعى ظهورها فى اللغات النغمية الطابع مثل الصينية واليوربية، أو البورمية (قبائل اليوربا) والتى يعد التنميط النغمى أحد أدوات التشكيل الشعرية المؤثرة جزئيًا فى الأداء الشفاهى فيها.

والموازاة (Parallelism) أداة بنائية هامة أخرى وهى نمط من أنماط التكرار مع التنويع فى المعانى أو التركيب، وهى شكل مألوف فى الشعر الإنجيلى (أمدح مديح بصوت الترومبيت/ مديح بصوت الباستلرى والهارب «أنشودة المديح رقم ١٥٠ فى الإنجيل على سبيل المثال») . كما تعد الموازاة إحدى الملامح العروضية المحددة فى شعر التودا التود والنوفاجو أو مدائح البطولات المسهبة لجنوب إفريقيا، وقد عرفت مجموعة من التنويعات للموازاة مثلما عرفت بعض التنويعات للمظاهر الأخرى مثل تقاطع الموازاة (-Cross Par allalism) والتغير المقصود فى ترتيب الكلمات فى سلسلة من الأبيات المتوازنة، والموازاة المترابطة أو المتسلسلة وفى حالات أخرى تميز الموازاة وحدات كالشطرات وهى ـ شكل مألوف ـ فى أقسام السؤال والجواب فى الموازاة الشكلية. وتحظى هذه الأداة (الموازاة) بالانتشار فى القصائد الشفاهية حتى أن البعض يعتبرونها ملمحاً خصائصياً للشعر الشفاهى.

وغالبًا ما تتميز لغة الشعر الشفاهى عن لغة الخطاب اليومى إلى الحد الذى يصل ببعض الشعراء أحياناً أن يتلقوا تدريباً خاصًا ليكتسبوا مهارة إبداعها، كما هو الحال مع بعض أنواع الشعر البولونيزى أو شعر الألوهية (المتلعق بالآلهة) لغرب أفريقيا، واللغة الاستعارية أمر معتاد فى الشعر الشفاهى أيضًا، وذلك على الرغم من أن شكلها وكثافتها يتنوعان بين الأجناس والثقافات المختلفة على حد سواء. ومن الشائع فى الملاحم وأشعار المدائح فى قصائد جنوب بانتو على سبيل المثال أن يصور البطل بالأسد، وبالببر المرقط، وبالعاصفة، وبالإعصار. وأما التعبيرات الاستعارية فقد تغلف البناء الكلى للقصيدة مثلما يظهر فى قصائد «الطبيعة» الشائعة فى المأثورات البولونيزية، أو الميناياتير «Miniature» الصومالية أو القصائد الشفاهية التى تكون بسيطة بالضرورة، ويزداد التعقيد أيضًا بواسطة الموسيقى التى تشكل أحياناً عنصراً ضرورياً للقصيدة، بالإضافة إلى كونها واحدة من الشروط المحلية لتمييز الجنس الأدبى عما سواه.

وتؤخذ هذه الملامح الشكلية جنبًا إلى جنب مع القواعد الشعرية والمصطلحات المحلية جميعها كمؤشرات دالة على ما إذا كانت إحدى الحالات يجب تصنيفها كشعر وليس نثراً. إذ ظهرت يوماً ما بعض الادعاءات التى ترى أن بعض الأشكال القصصية الهندية والأمريكية تعد شعراً أو لا شعراً فى نفس الوقت. كما أثيرت الخلافات حول الملاحم الإفريقية التى تراوحت بين اعتبار بعض أشكالها نثراً أو شعراً.

وهناك مسألة خلاف أخرى تتمثل فيما إذا كان هناك طراز شفاهى خاص إذ يرى البعض أن التركيز على الموازاة، والصيغ وربما التكرار تؤسس جميعها خاصية تعريفية للتصنيغ الشفاهى، وقد ربط هذا أحياناً بحاجة المؤلف إلى أن يبدع دون كتابة، وحاجات الجمهور للفهم دونما نص محدد قابل للدراسة. وبينما تساق أيضًا وجهات نظر متعددة حول «القدرات العقلية البدائية»، أو ما يسمى بمقاومة الثبات فى الثقافة الشفاهية، يجادل آخرون ضد فكرة بقاء أى طراز شفاهى واستمراره معتمدين على التنوع فى الشعر الشفاهى مقارنة ببقية الأجناس الأخرى، وفى الثقافات المختلفة، والتوقعات المحلية لردود فعل الجمهور، وكذلك تبادل التأثير والتداخل بين الأشكال الشفاهية والكتابية.

أساليب وسياقات تقديم الشعر الشفاهى (المناسبات)

القصائد الشفاهية هى شىء آخر أكثر من كونها نصوصًا فقط، حيث إنها تعتمد بالضرورة على الأداء من أجل توصيلها. فالأساليب الرئيسية لتقديمها هى الغناء، والتنغيم، والصوت المتكلم من واحد أو أكثر من المؤدين مدعومًا أحياناً بمصاحبة الآلات الموسيقية. وهناك أيضاً أشكال خاصة مثل «شعر الطبل الإفريقى»، وفيه توصل الكلمات من خلال الإيقاع أو آلات النفخ الموسيقية. ويجب التركيز بشدة هنا على أن الأداء يشكل ضرورة أكثر من كونه جزءاً مكوناً للقصيدة الشفاهية نفسها (كما هو الحال فى النموذج الكتابى الغربى).

إن الجمهور المتلقى للقصيدة الشفاهية هو عنصر ضرورى كذلك، صحيح أن هناك مناسبات ممثلة لحالات تقديم الشعر فردياً، ولكن معظم مناسبات تقديم الشعر الشفاهى لها جمهورها من المتلقين الذين يلعبون هم أنفسهم دوراً حيوياً ونشطاً فى الأداء، وهكذا فإن بعض القصائد الشفاهية تؤدى بالتناوب بواسطة مجموعة مشاركة، خاصة فى أغانى العمل والرقص، وبعض القصائد الدينية والسياسية، وفى بعض

الأحيان تتبادل مجموعتان الأدوار كجمهور تارة ومؤدين تارة أخرى، كما هو الحال فى تبادل الأدوار بين أقارب العروس وأقارب العريس فى مناسبات الزواج، وفى حالات أخرى تنفصل تماماً أدوار المؤدى والجمهور مع استمرار تأثير الجمهور بطريقة غير مباشرة فقط سواء بالحضور أو السلوك، كما يتضح ذلك فى الأغانى البطولية اليوغوسلافية فى الثلاثينيات، أو فى التلاوات القرغيزية فى القرن التاسع عشر. ويوجد بين هذين المستويين العديد من التنويعات لدور المؤدى والجمهور مثل التبادل بين قائد وكورس كما فى نمط الغنائيات الإفريقية، وتبادل الأداءات بين شخصين فى المسجلات الشعرية للإسكيمو أو منافسات الغناء البولينيزية، ويكون التمييز بين الجمهور الأولى والثانوى عندما توجه القصيدة علنياً لمجموعة معينة، ولكن يعرف أنها مسموعة خلسة من الآخرين، هذا فضلاً عن مدى كبير للتنويعات الأخرى ليس من بينها على الأقل (إلا إذا أخذنا التعريف الواسع للشعر الشفاهى) المسافة، حتى الإحساس بالعلاقة الشخصية بين مؤدى الراديو أو التليفزيون والجمهور.

وينطبق نفس التنوع على السياقات (المناسبات) كما هو الحال بالنسبة للأداء، وعلى العكس من بعض الادعاءات لا يمثل الشعر الشفاهى دائماً إمكانية متساوية لأن يبدع من كل أعضاء المجتمع أو أن يقدم بالضرورة فى العلن، إذ تحدد التقاليد الثقافية الأمرين كليهما: إلى من تقدم أجناس شعرية بعينها؟ ومن يقدمها؟ فبعض هذه الأشعار «بلاطية» تؤلف وتقدم بصفة رئيسية للصفوة، وبعضها الآخر لمجموعات معينة، مثل أغانى مجتمعات الصيد والحرب فى غرب إفريقيا، وبعضها الثالث للرجال أو النساء فقط (كمؤدين أو جمهور أو كليهما) أو لجماعات عمرية خاصة.

وهناك أيضاً تقاليد تتعلق بالمناسبات الملائمة لأداء الشعر الشفاهى، وهى تتنوع طبقاً للتقاليد الثقافية المحلية، ولكن المألوف منها يشتمل على المناسبات الاجتماعية عندما يخلد الناس إلى راحتهم، أو عندما يفرغون من أعمالهم (وقد تكون هذه أكثر المناسبات ملائمة لأداء الشعر الطويل والخاص) وهناك سياقات (مناسبات) العمل حيث يصاحب الشعر (غالباً مع الموسيقى) ومن هذه الأعمال على سبيل المثال: قطع الحشائش، التجديف، وطحن الحبوب، ومرجحة الطفل، والشعائر الدينية، والاحتفال بمناسبات احتفالية معروفة مثل الحصاد، والتنصيب (تنصيب الملوك) والدخول فى جماعة ما، والزواج، والموت.

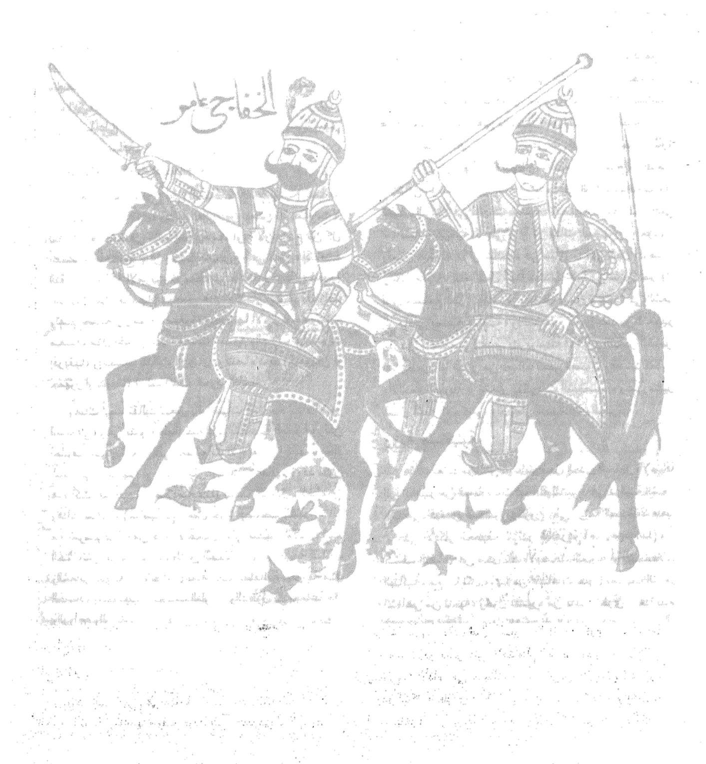
الوظائف

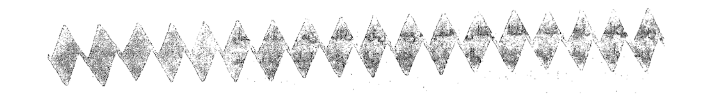
وبالنظر إلى التنوع فى مناسبات القصائد الشفاهية، فإن التعميم بالنسبة لوظائفها سوف يقودنا إلى الخطأ فى الحكم. وقد جرت العادة على افتراض أن وظيفة الأدب الشفاهى هى تدعيم وتأكيد الوضع الراهن، وتنشئة الأطفال فى نطاق قيم السلف (الأجداد) وحكمتهم، وأنه غالباً ما يقلل من الدعوة للتغير. وهذا فى الواقع هو أحد العناصر التى تظهر أحياناً فى أشعار المديح الموجهة للأقوياء والأبطال على الأرجح، ولكن هناك قصائد أخرى تعبر عن التمرد وتكرس للضغط على السلطة، أو تشجع التغيير، فالأغانى السياسية والمعارضة للسلطة مألوفة فى الشعر الشفاهى، حتى أن الهجاء نفسه يحمل أحياناً نفس القدر شأنه شأن المدائح، ويمكن للشعر الشفاهى كذلك أن يلعب أدواراً دينية، واحتفالية، وفنية، وإبداعية بالنسبة للأفراد والجماعات الأكبر على السواء، والواقع أن مجال الأغراض التى يستخدم فيها الشعر للأفراد والجماعات الأكبر على السواء. والواقع أن مجال الأغراض التى يستخدم فيها الشعر الشفاهى هى بالضبط نفس أغراض الاتصال ذاته، ويمكن تحديدها فى الآتى: التعبير عن العداوة أو الحب وإثارة النزاعات أو فضها، والابتهاج، والتوبيخ (النصح)، والبعاد والتشافى، والتظاهر، وإضفاء مراسيم على المناسبات العامة، أو تغليف الخيال فى كلمات جميلة. ويعتمد الأمر غالباً على المناسبة الطبيعية، وعلى نوايا ورغبات الجمهور أو المؤدى، ويمكن لقصيدة ما أن تستخدم فى سياق ما لكى تنقل (توصل) رسالة معينة، بينما تنقل شيئاً مختلفاً تماماً فى سياق آخر (أو لدى مستمع آخر) وهذا أمر يستغل بصورة جيدة فى الشعر السياسى بصفة خاصة، وذلك على عكس عنصر التعبير الفردى (الشخصى) الذى يتم بواسطة احتياج الشاعر الخاص كما يظهره لنا الكثير من قصائد الحب العميق، وقصائد العديد، والأشعار الطويلة أو أشعار الذكريات الشخصية، وعلى سبيل المثال أشعار الإسكيمو، والأشعار الصومالية والجلبرتية.

رؤية مستقبلية

هناك العديد من الموضوعات محل الجدل المستمر بالإضافة إلى الكثير من الممارسات القابلة للتطوير فى دراسة الشعر الشفاهى. فبعض المحللين يركزون على دراسة الصيغ الشفاهية أو على الأفكار العميقة للإثنو شاعرية (Ethnopoetics)، أو كشف النقاب عن مثل تلك الأبحاث اللغوية أو التحليلات البنائية، مع ما لكل منها من اتجاهات حول تعريف الشعر الشفاهى من ناحية، وحول تفسيره من ناحية أخرى.. هذا بينما لا يوافق فريق آخر على الاهتمام الخاص الذى يتوجب أن يحظى به الأداء على حساب النص، أو إن كان من المطلوب تمييز الشكل التقليدى أو الشعبى عن بقية الأشكال، أو إمكانية الأخذ بتعريف أوسع للشفاهية لكى تشمل كلاً من الحالات التى

تتداخل مع الأشكال المكتوبة أو المستحدثة، وبعض الأشكال الشفاهية محل الجدل والتى تتوزع وتؤدى من خلال وسائل الاتصال الإليكترونية. هذه وغيرها من ضروب الجدل سوف تستمر بلا شك، ولكنه يمكن أن نستنتج على الأقل أن الادعاءات التقليدية القديمة عن طبيعة الشعر الشفاهى اللافتة أو الجماعية أو «البدائية» يمكن الآن دحضها، وأنه يمكن للشعر الشفاهى أن يعامل بجدية كأحد أشكال التعبير الأدبى وأشكال الاتصال المستقرة والمستمرة حتى الآن.





النبش فى ركام الخرافة
لمحة من الخرافة المصرية

إبراهيم كامل أحمد

أصدر الدكتور أحمد أمين(١) حكمًا على المصريين فيما يتصل بالخرافات والأوهام، كان نصه: «الحق أن المصريين يفوقون غيرهم فى الخرافات والأوهام. والاعتقاد عادة يلازم الجاهل سواء كان متدينًا أو غير متدين، فإذا زال الجهل زالت، فإن كان غير متدين اعتنقها، وإن كان متدينًا حوّل العقائد إلى خرافات».

والحق أنى أختلف مع الدكتور أحمد أمين فى أن الاعتقاد فى الخرافات عادة ما يلازم الجاهل سواء كان متدينًا أو غير متدين، فالخرافة لها سحر وسلطان على عقل الجميع وهى أشبه بتيار تحتى يسرى فى لاوعى الكل، وإن اختلفت شدة جريانه من شخص لآخر.

وقد عرّف «الفيروز آبادى» صاحب القاموس المحيط(٢) الخرافة بأنها «حديث مستملح كذب» ويعرف قاموس مريام وبستر(٣) الخرافة بأنها «اعتقادات مبنية على الجهل والخوف من المجهول والثقة فى السحر». وفى رأيى أن الخرافة لم تنشأ من العدم، وإنما لكل خرافة نواة من الصدق تتبلور حولها، وأحسب أن الناس لا يستطيعون العيش بدون الخرافة، فهم الذين ابتدعوها منذ القدم. ومن اللافت للنظر والداعى إلى التفكير أن كثيرًا من الخرافات المصرية عاشت من أيام الفراعنة حتى العصر الحديث.

رسائل إلى الموتى:

كان المصريون القدماء يبعثون برسائل إلى موتاهم!! فتبعاً للمعتقدات الجنائزية المصرية لم يكن هناك فاصل بين عالم الأحياء وعالم الموتى(٤) وكانت الرسائل معنونة إلى قبور الموتى، ولكى يشجع الراسل الميت على قراءة رسالته تكتب على آنية تحتوى على طعامه. وقد وصل إلينا حوالى عشرة خطابات مرسلة إلى الموتى، ومعظمها مكتوب على صحاف من الفخار، وقد سادت هذه العادة خاصة فى القرون الأخيرة من الألف الثالثة قبل الميلاد.

(١) أحمد أمين: قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية - القاهرة - د. ت - مكتبة النهضة المصرية - ط ٢.

(٢) الفيروز آبادى: القاموس المحيط - مادة خرف - مؤسسة الرسالة - بيروت - ١٩٨٧.

(٣) - Merriam Webster Dictionary Superstiton

(٤) جورج بوزنر وآخرون: معجم الحضارة المصرية القديمة - ترجمة أمين سلامة - مادة خطابات إلى الموتى - مكتبة الأسرة - ط٢ - ١٩٩٦.

وأطرف مثال من رسائل الموتى يرجع تاريخه إلى القرن الثالث عشر قبل الميلاد.. إنه خطاب من ضابط محترف إلى زوجته يقول فيه: «إلى الروح الباهرة عنخيرى.. أى ضرر فعلته بك حتى توقعينى فى مثل هذه الحال المحزنة ماذا فعلت بك هذا هو ما فعلته، رفعت يدك ضدى رغم أن يدى لم تمتد إليك بأى أذى ماذا فعلت منذ اليوم الذى صرت فيه زوجك إلى هذا اليوم، وهل اقترفت فى حقك شيئاً أخفيه؟ أما أنت فقد فعلت ما يجعلنى أوجه هذا الاتهام ضدك، ماذا فعلت لك؟ سأتقدم ضدك بشكوى بألفاظ فمى أمام التاسوع(٥) فى العالم الآخر ويصدر حكم بينك وبين هذ الخطاب.. تزوجتك عندما كنت شاباً وعشت معك ولم أتركك، تحاشيت أن أفعل أى شىء يحزن قلبك هكذا عاملتك.. فجوزيت بكل نوع من أنواع الوظائف المهمة لفرعون، ثم إذا بك تمنعين قلبى من أن يكون سعيداً». لقد كتب هذا الروح الحزين القلب خطابه على ورق البردى مخاطبًا روح زوجته وليست الرسائل إلى الموتى بمستغربة، فقد اعتقد المصريون القدماء فى الحياة بعد الموت اعتقاداً راسخاً مما دعا أحد الباحثين(٦) إلى القول: «لا يوجد شعب قديم أو حديث بين شعوب العالم احتلت فى نفسه فكرة الحياة بعد الموت المكانة العظيمة التى احتلتها فى نفس الشعب المصرى القديم».

رسالة إلى النيل:

لما فتح عمرو بن العاص مصر أتى إليه أهلها وقالوا: أيها الأمير إن لنيلنا هذا سنة لا يجرى إلا بها.. فقال لهم ما هى؟ قالوا: إنه إذا كان لاثنتى عشرة ليلة تخلو من بؤنة من أشهر القبط عمدنا إلى جارية بكر وأخذناها من أبويها وجملناها من الحلى والثياب أفضل ما يكون ثم نلقيها فى النيل. فقال لهم عمرو: لا يكون هذا فى الإسلام وإن الإسلام يهدم ما قبله.. فأقاموا بؤنة وأبيب ومسرى لا يجرى النيل فيها، لا كثير ولا قليل حتى هم أهل مصر بالرحيل.. فلما رأى عمرو بن العاص: ذلك كتب إلى سيدنا عمر بن الخطاب رضى الله عنه.. فكتب عمر إلى عمرو بن العاص «إنى كتبت إليك بطاقة فألقها فى النيل» فأخذها عمرو بن العاص فقرأها فإذا فيها «بسم الله الرحمن الرحيم من عبدالله أمير المؤمنين إلى نيل مصر.. أما بعد فإن كنت تجرى من قبلك فلا تجر، وإن كان الله الواحد القهار هو الذى يجريك فنسأل الله الواحد القهار أن يجريك».. فألقى البطاقة قبل يوم الصليب بيوم واحد.. فلما أصبحوا يوم الصليب أجرى الله النيل ستة عشر ذراعاً فى ليلة واحدة، وقطع الله تلك السنة السيئة عن أهل مصر(٧). لقد قاوم أمير المؤمنين عمر بن الخطاب الخرافة بالإيمان، فالنيل واحد من مخلوقات الله، وكلها خاضعة لأمره، والله موجود فى كل الوجود.. لذا خاطب أمير المؤمنين عمر النيل برسالة موجزة وحازمة.

ورغم أن الحكاية ترددت فى كثير من كتب التاريخ الإسلامى إلا أن «عروس النيل» فى ضوء المعلومات التى توفرت عن مصر القديمة تبدو خرافة.. وهى تدخل ضمن «الضحايا البشرية» التى يقول عنها المتخصصون فى المصريات(٨): «ويبدو أن قدماء المصريين لم يمارسوا تقديم الضحايا البشرية فى العصور التاريخية على الأقل.. ويمكننا أن نقول عن هذا الموضوع، على الأقل، إنه على الرغم من ادعاءات الكتاب الكلاسيكيين، فليس لدينا دليل، من مصر نفسها على ذبح الضحايا البشرية ولم يرد أى ذكر لعروس النيل فى مادة النيل فى معجم الحضارة المصرية القديمة.. وفى الطقوس الدينية التى كانت تقام كل عام كانوا يقذفون فى النيل الكعك وحيوانات الضحية والفكاهة والتمائم لتثير قوة الفيضان وتحافظ عليها وكذلك تماثيل الإناث. فنقص مياه الفيضان لم يكن بالأمر الجديد على المصريين».. ويبدو أن البعض حاول استغلال الأمر لإحراج الحكام غير العارفين بأحوال النيل، ودفعهم إلى الممارسات الوثنية ولكن الفاروق عمر قهر الخرافة.

(٥) التاسوع: فى اللغة المصرية القديمة «بسجت»، وتعنى مجموعة من تسعة آلهة تمثل معًا جميع القوى الأساسية فى الكون، ولعل تاسوع هليوبوليس يمثل المجموعة التى نظمها قدامى كهنة مدينة هليوبولس الذين اهتموا غاية الاهتمام بتبويب وتنظيم آلهتهم فى ترتيب منطقى، فكان على رأس التاسوع «آتوم» وهو الخالق الوحيد وبعده أولاده مرتبين فى أزواج: «شو» الجو و«تفنوت» الرطوبة، وأحفاده «جب» الأرض و«نوت» السماء وإيزيس وأوزوريس وست ونفتيس.

(٦) سيد عويس: الخلود فى التراث الثقافى المصرى - القاهرة - دار المعارف - ١٩٩٦.

(٧) الإسحاقى المنوفى: أخبار الأول فيمن تصرف فى مصر من أرباب الدول - القاهرة - المطبعة الأزهرية المصرية - ١٣١١هـ.

(٨) جورج بوزنر وآخرون: معجم الحضارة المصرية القديمة - مادة الضحايا البشرية.

رسائل إلى أولياء الله:

من الغريب الداعى إلى العجب أن الرسائل إلى الموتى استمرت فى مصر حتى يومنا هذا!! ولكنها اقتصرت على أولياء الله فيضع الراسل رسالته فى مقصورة الولى ويضمنها ما يطلبه من حاجة أو ما يبثه من شكوى.. وبعض الرسائل المرسلة إلى الإمام الشافعى (٧٦٧ـ ٨١٩م) يطلب أصحابها الفتوى.. ومعلوم أن الإمام الشافعى أحد أئمة المذاهب الأربعة، ولقبه فى الإنشاد الصوفى «قاضى الشريعة»، وتستند الرسائل إلى أولياء الله على اعتقادات الصوفية فى إمكانية حدوث «الحضرة البرزخية»[٩] أى اجتماع الأحياء مع الأموات فى البرزخ وهو العالم الأوسط بين العالمين العلوى والدنيوى أى أنه فوق عالم الأجسام وتحت عالم الكون. وهكذا يطمع الراسل فى أن تقضى حاجته أو يفتى فى حضرة برزخية أو حتى على الأقل فى رؤيا صادقة.

عمودا عمرو واختبار الصدق:

اعتقد عوام المصريين فى عمودين فى جامع عمرو بن العاص فى الفسطاط (مصر القديمة)[١٠] أن من كان صالحاً وصادقاً أن يمر بينهما حتى ولو كان سميناً، أما من كان فاسقاً وكاذباً فلا يستطيع ذلك حتى ولو كان نحيفاً وقد اضطرت الحكومة إلى تسويرهما بعد أن حدثت منهما مضار كثيرة.. فلا بد أن كثيراً قد انحشروا بين العمودين فى محاولتهم لإثبات صلاحهم وصدقهم.

جبل الصدق يتزلزل من قسوة الكذب:

تتشابه خرافة عمودى جامع عمرو مع حكاية جبل الصدق التى رويت عن الإمام جعفر الصادق[١١] (٦٦٩ ـ ٧٦٥م) فى تفسيره للآية الكريمة، «وإن كان مكرهم لتزول منه الجبال»[١٢] قال الإمام: كان فى بنى إسرائيل رجل عابد وكان أعبد بنى إسرائيل وأزهدهم، وكانت له زوجة هى أجمل زمانها.. وكان العابد يغلق باب البيت بالمفتاح حيث يترك زوجته فنظرت يوماً شاباً فهوته وهواها.. فصنعت له مفتاحاً لباب دارها.. فكان يدخل عليها ليلاً ونهاراً متى شاء.. وأحس زوجها بتغير قلبها.. فطلب منها أن تحلف له أنها لم تعرف رجلاً غيره عند جبل خارج المدينة فيه سلسلة تهتز إذا حلف شخص وهو كاذب فوافقت ولكنها اتصلت بعشيقها وطلبت منه أن يتنكر فى زى مكارى وينتظر فى الصباح ومعه حمار.. وحين خرجت مع زوجها لم تكن تلبس سروالاً.. وطلبت أن تركب حمار المكارى لأنهـا لا تقـدر على المشى.. ولما وصلت إلى الجـبل.. طلبت من المكارى أن يساعدها فى النزول ولكنها تعمدت الوقوف فانكشفت عورتها فشتمت المكارى ثم تقدمت إلى السلسلة فحلفت أنها منذ تزوجت العابد لم يمسها أحد أو ينظر إلى عورتها إلا العابد والمكارى، فاضطرب الجبل اضطراباً شديداً من قسوة الكذب.

بغلة العرش وحلم الذهب:

كانت البغال من بين الحيوانات التى ذكرت فى القرآن الكريم، وقد اختصها الجاحظ بكتاب هو «كتاب البغال»[١٣] كما ظهرت البغال فى حكايات ألف ليلة وليلة[١٤]، فإلى جانب أن البغلة كانت من الصور التى تتحول إليها المرأة بالسحر فإن ركوبها يعبر عن التكريم، فقد أمر الملك أن يركبوا القرد الخطاط بغلة ويلبسونه بدلة وتعزف له موسيقى النوبة»، ولعل الخلق المركب للبغل هو الذى أضفى لمسة السحر فى الخيال الشعبى، وجعل له تواجداً فى الموروث الشعبى.

(٩) حسن الشرقاوى (الدكتور): معجم ألفاظ الصوفية ـ القاهرة ـ مؤسسة مختار ـ ١٩٨٧.

(١٠) أحمد أمين: قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية.

(١١) ابن القطعة إسماعيل بن نصر بن عبدالمحسن السلاحى: ابتلاء الأخيار بالنساء الأشرار ـ تحقيق رياض مصطفى العبد الله ـ بيروت ـ دار الجيل ـ ١٩٩٢م

(١٢) القرآن الكريم، سورة إبراهيم، آية ٤٦.

(١٣) كتاب البغال ضمن رسائل الجاحظ شرح عبدالأمير مهنا ـ بيروت ـ دار الحداثة ـ ١٩٨٨م.

(١٤) حكاية القرندلى الثانى ـ ألف ليلة وليلة طبعه وليم مكاطن ـ القاهرة ـ ١٩٩٦م ـ الذخائر ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة.

تناول الطبيب المصرى عبدالرحمن إسماعيل فى كتابه «طب الركة» خرافة العرش أو العشر[١٥] وعنه نقل كل من جاء بعده. فقد تحدث الدكتور أحمد أمين[١٦] عن بغلة العرش فى «قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية» فى مادة بغلة،أما الدكتور عبدالحميد يونس فرغم أنه خصص مادة للبغلة فى معجم الفولكلور فلم يشر إلى بغلة العرش أو العشر. وقد كانت هى الأساس الذى بنى عليه الروائى خيرى شلبى فأوحت له بروايته[١٧] «بغلة العرش» فقد كانت هى الأساس الذى بنى عليه الرواية.

قال الطبيب عبدالرحمن إسماعيل: «لا شىء أعجب من هذه الخرافة فقد زعموا أنه توجد بغلة فى الليلة السابعة والعشرين من رجب على أغلب آراء أهل الضلال، وقال جماعة بل فى ليلة العاشر من محرم كما يؤخذ من اسمها، سوداء تطوف كل أنحاء المعمورة، على ظهرها خرج مملوء ذهباً وفوق الخرج توجد رأس عبد «رجل أسود» منفصلة عن جسمه، ويقولون أن من يعثر عليها يلزمه أن يأخذ ما فى الخرج من الخيرات، ويضع بدله شعيراً للبغلة، ولذا يسهر المخرفون من أهل الريف كل ليلهم منتظرين قدوم هذه البغلة «وقد حكى أحد أهل الريف للطبيب عبدالرحمن إسماعيل أنه سهر مع ثلاثة من صحبه فى الليلة المعهودة لظهور بغلة العرش، وفعلاً جاءت بغلة وعليها خرج، وقدموا لها مقداراً هائلاً من القمح والشعير، ولكن للأسف جاءهم عبد أسود يسألهم إن كانوا رأوا بغلة محملة بالقصرمل ضلت، وقد استغل الروائى خيرى شلبى هذه الحكاية أيضاً فى نسيج روايته «بغلة العرش».

الحق أن حلم الذهب والثراء يرواد خيال الإنسان منذ هبط آدم إلى الأرض واضطر أن يعمل ليأكل، لذا فإن «الزاد الذى لا ينفذ»[١٨] محور رئيسى فى الحكايات الشعبية ويتردد فى الحكايات الشعبية أيضاً حيازة بطل الحكاية كيساً أو حقيبة أو صندوقاً لا يفرغ من النقود.

وفى كتاب «التفكير الخرافى بحث تجريبى»[١٩] يقول المؤلفان: من الخرافات التى تجد صدى فى أذهان بعض السذج تلك التى تدور حول آمال وهمية فى تحقيق أهداف أو منافع خيالية. والواقع أن الإنسان العادى كثيراً ما يخلق فى الخيال ويتصور ويبنى كما نقول «قصوراً فى الهواء» ولا بأس من أن يذهب الفكر بالمرء بين آونة وأخرى محلقاً فى هذه الآفاق الرحيبة. ولكن وجه الخطورة يكمن فى احتمال ثبات الفرد عند هذا المستوى الخيالى والواقع أن الاعتقاد فى مثل هذه الخرافات يعكس عقلية تجد السعادة فى التملك لا فى العمل أو فى النشاط، وهذه العقلية هى من غير شك من صنع مجتمع متميز بمن يملكون ولا يعملون ويعانى منه من يعملون ولا يملكون» وساق المؤلفان الخرافة القائلة «إذا اتفق واجتمع ثلاث أشخاص بمحض الصدفة واكتشفوا أن أسماءهم متماثلة فإنهم سيجدون كنزاً أو خيراً كثيراً»، ومثل هذه الخرافات يدور حول بعض الظواهر العارضة، وتفسير هذه الظواهر تفسيراً تفاؤلياً وممعناً فى الخيال. وقد تحدث الطبيب المصرى عبدالرحمن إسماعيل فى كتابه «طب الركة» عن «فتح الكنوز»[٢٠]: «وليس ثم لغز أصعب حلاً عند العوام من استخراج الكنوز فهم يظنون أن سحرة قدماء المصريين والرومان كانوا يدفنون أموالهم فى باطن الأرض تحت رعاية أعوان من الجن (مرغمون على الذب عنها بحكم الأسماء) فمن عرف هذه الأسماء والتعازيم فهو لا شك سعيد زمانه».

وفى إحدى حكايات ألف ليلة وهى حكاية «جودر بن عمر التاجر مع أخويه» يدخل موضوع فتح الكنوز فى صلب الحكاية[٢١]: «وكان والدنا علمنا حل الرموز وفتح الكنوز والسحر وصرنا نعالج حتى خدمتنا مردة الجن والعفاريت». وكما سبق وقلنا إن الخرافة لاتنشأ من العدم، لأن عثور بعض الأشخاص ولو بالصدفة على كنوز مخبوءة فى باطن الأرض يجعل خرافة فتح الكنوز وحلم الذهب يعيشان معنا وينتقلان من جيل إلى جيل.

(١٥) عبدالرحمن إسماعيل: طب الركة - القاهرة - ١٣١٠ هـ - المطبعة البهية.

(١٦) أحمد أمين: قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية - مادة بغلة.

(١٧) خيرى شلبى: بغلة العرش «رواية» - مكتبة الأسرة - ١٩٩٩ - د. ت.

(١٨) عبدالحميد يونس: معجم الفولكلور - بيروت - ١٩٨٣ - مكتبة لبنان.

(١٩) بخيت إسكندر إبراهيم ورشدى فام منصور: التفكير الخرافى بحث تجريبى - القاهرة - ١٩٦٢ - مكتبة الأنجلو المصرية.

(٢٠) عبدالرحمن إسماعيل: طب الركة ص ٩٨ - ٩٩.

(٢١) ألف ليلة وليلة - إعداد أحمد رشدى صالح - القاهرة - ١٩٦٩.

المؤرخ المقريزى يروج لخرافة، والإله «مين» يتحول إلى «على كاكا»

فى كتابه[٢٢] «المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار»، وعند ذكر مدينة أخميم يقول المؤرخ المقريزى: «ويقال إنه كان فى بربا (معبد) إخميم شيطان قائم على رجل واحدة، وله يد واحدة وقد رفعها إلى الهواء، وفى جبهته وحواليه كتابة، وله إحليل ظاهر ملتصق بالحائط، وكان يذكر أن من احتال حتى ينقب على ذلك الإحليل حتى يخرجه من غير أن ينكسر ويعلقه على وسطه فإنه لا يزال منعظاً إلى أن ينزعه، ويجامع ما أحب، ولا يفتر مادام معلقاً عليه، وأن بعض من ولى إخميم اقتلعه فوجد منه شيئاً عجيباً من ذلك».

ويتضح لمن عنده بعض المعرفة بالتاريخ المصرى القديم أن المقريزى يتحدث عن الإله المصرى القديم «مين» (MIN) فهو حامى إخميم وقفط وحامى الطريق إلى بلاد العرب، فكان الإله «مين»[٢٣] يصور بجسمه النحيل ووقفته المتصلبة المخجلة، ويبدو طويلاً جداً بالريشتين اللتين يضعهما على رأسه، والجزء الظاهر من جسمه خارج ثوبه المحكم حول جسده، ولونه أسود، وقد ثنى ذراعه اليمنى عن المرفق ورفع السوط الملكى الذى يوحى بالهيبة والملكية فطار بطريقة غامضة فوق يده المفتوحة، أما ذراعه الأخرى فوضعها تحت ثوبه وأمسك بيده الذكر الإلهى المنتصب وقد شبه الإغريق الإله «مين» بإلاههم «بان» (PAN) وقد وصف «هيرودوت» موكباً للإله «مين» ظل متوارياً فى الوجدان الشعبى المصرى حتى ظهر فى شخصية «على كاكا»[٢٤] وهو شخصية غريبة تدل على ولوع المصريين بعلاقاتهم الجنسية، فهى شخصية رجل يلبس الحذاء ويلبس فى وسطه حزاماً تتدلى منه قطعة على شكل الآلة الجنسية فى أضخم أنواعها، وكان هذا المنظر يثير ضحك النساء والرجال على العموم ضحكاً بالغاً، وكانوا يصنعون منه نماذج من الحلوى فى الموالد، وكان هناك نوع من الحلوى عبارة عن سكر مجفف فيه شربات، ويسمونه أيضاً شربات، وكان البائع يدور فى الشوارع والحارات وينادى: «على كاكا من الشربات». ونحن نختلف مع الأستاذ أحمد أمين فى أن شخصية «على كاكا» تعكس ولوع المصريين بعلاقاتهم الجنسية، وإنما هى دفقة من التيار التحتى للموروث الشعبى الذى يسرى فى اللاوعى الجمعى للمصريين.

أهل الخطوة وطى الأرض والتبرير المنطقى للخواص:

أهل الخطوة[٢٥] هم قوم يزعمون أنهم قادرون على قطع المسافة فى خطوة، فيكون الواحد منهم مثلاً فى لحظة فى مصر، وفى اللحظة الأخرى فى الحجاز، لا يعوقهم بحر ولا جبل، ولهم فى ذلك حكايات غريبة، كحكاياتهم عن قوم يقيمون فى بلد ما، ثم يصلون كل صلاة فى وقتها فى الحرمين المكى والمدنى أو غيرهما.

ويحكى لنا الشيخ «عبدالوهاب الشعرانى» عن شيخه وأستاذه «على الخواص»[٢٦] الذى كان لا يراه أحد قط يصلى الظهر فى جماعة ولا غيرها، بل كان يرد باب حانوته وقت الآذان يغيب ساعة ثم يخرج، فصادفوه فى الجامع الأبيض برملة لد (فى فلسطين) فى صلاة الظهر وأخبر الخادم فى الجامع الأبيض أنه دائماً يصلى الظهر عندهم، وهذا يعنى أن الشيخ على الخواص كان من أهل الخطوة الذين تطوى لهم الأرض ليذهبوا أينما شاءوا.

ويرجع اختيار الشيخ على الخواص للجامع الأبيض[٢٧] لأداء صلاة الظهر إلى حديث رواه حذيفة لعمر بن الخطاب (رضى الله عنه) فى لد، وهو بصحبته بعد فتح بيت المقدس، قال حذيفة لعمر رضى الله عنهما: «إنى سمعت رسول الله ﷺ يقول: يا حذيفة إن الله تعالى سيفتح عليكم الشام من بعدى وشيكاً وسيسجد لكم أساقفة الروم به وبطارقتها، فإذا كنت من

(٢٢) تقى الدين أحمد بن على المقريزى: المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار - القاهرة - ١٩٦٧ - دار التحرير.

(٢٣) جورج بوزنر وآخرون: معجم الحضارة المصرية القديمة - ترجمة أمين سلامة - القاهرة - ١٩٩٦ مادة «مين» مكتبة الأسرة.

(٢٤) أحمد أمين: قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية - مادة على كاكا.

(٢٥) أحمد أمين: نفسه - مادة: خطوة.

(٢٦) عبدالوهاب الشعرانى: الطبقات الكبرى المسماة بلواقح الأنوار فى طبقات الأخيار - القاهرة - ١٩٢٥ - المطبعة الأزهرية - ترجمة الشيخ على الخواص.

(٢٧) محمد بن عبدالمنعم الحميرى: الروض المعطار فى خبر الأقطار - بيروت - ١٩٨٠ - ط٢ مؤسسة ناصر للثقافة - مادة لد.

لد على ميل أو شبيهًا بذلك فإن جبريل عليه السلام ليلة أسرى بى، هبط بى فركعت ركعتين، وقال لى جبريل عليه السلام: هذا الموضع فيه قبر سبعين نبياً، وسيكون فيه مسجد له نور ساطع فى السماء يسمى بالأبيض».

وقد سأل الشيخ عبدالوهاب الشعرانى أستاذه الشيخ على الخواص عن[٢٨] أرباب الأحوال (الصوفية) الذين تظهر عليهم الخوارق مع عدم صلاتهم وصومهم كيف حالهم؟ فقال: ليس أحد من أولياء الله له عقل التكليف إلا وهو يصلى ويصوم ويقف على الحدود، ولكن هؤلاء لهم أماكن مخصوصة يصلون فيها كجامع رملة لد (الجامع الأبيض) وبيت المقدس (المسجد الأقصى) وجبل ق وسد إسكندر (السد المذكور فى القرآن) والذى بناه ذو القرنين وغيرها من الأماكن المشرفة أو التى انكسر خاطرها بين البقاع بقلة عبادة ربها فيها، فأرادوا جبر خاطرها وإكرامها بالصلاة، ومنهم جماعة يصلون بعض الصلاة فى هذه الأماكن وبعضها فى جماعة المساجد، وكان سيدى «إبراهيم المتبولى» يصلى الظهر دائماً فى الجامع الأبيض برملة لد فكان علماء حاراته ينكرون عليه ويقولون لأى شىء لاتصلى الظهر أبداً مع كونه فرضاً عليك كغيره من الصلوات الخمس فيسكت والله تعالى أعلم.

قد يبدو ما سبق لمعظم الناس حديث خرافة، ولكن البعض موقنون بأن ذلك حق ويستندون إلى حديث «العبد الربانى» وما يسبغه الله تعالى عليه من كرامات تخرق العادة وتتخطى المعقول، ولا ننسى أن الكرامة أمر خارق للعادة يظهره الله تعالى على يد رجل صالح، وتنسب للأولياء وهى غير مقرونة بدعوى النبوة، والأولياء لا يباهون بما يجرى الله على أيديهم من كرامات، لأنهم يرون أنها مظهر لنعمة الله عليهم، والكرامة يعترف بها أهل السنة وبعض فلاسفة الإسلام مثل «ابن سينا» وينكرها «المعتزلة».

المأدبة السنوية للشيخ إبراهيم المتبولى فوق سد ذى القرنين:

ذكر الشيخ عبدالوهاب الشعرانى فى كتابه[٢٩] «الطبقات الكبرى» أنه سمع الشيخ «عبدالقادر الدشطوطى» (ت حوالى ٩٣٠هـ) يقول: «ليس أحد من أولياء الله له سماط يمد كل سنة فوق سد الإسكندر ذى القرنين غير سيدى إبراهيم المتبولى رضى الله عنه، ولا يتخلف أحد من الأنبياء والأولياء عن حضوره، فيجلس النبى صلى الله عليه وسلم فى صدر السماط و«المقداد بن الأسود» رضى الله عنه و«أبو هريرة» رضى الله عنه وجماعة آخرون» وقال الشيخ الدشطوطى وقد حضرته سنين. وسد الإسكندر ذى القرنين الذى يمد فوقه الشيخ إبراهيم المتبولى سماطه كل عام ورد ذكره فى القرآن الكريم وبناه «ذو القرنين» ليوقف تدفق «يأجوج ومأجوج»، قال تعالى «قالوا ياذا القرنين إن يأجوج ومأجوج مفسدون فى الأرض فهل نجعل لك خرجًا على أن تجعل بيننا وبينهم سداً» (سورة الكهف، الآية: ٩٤).

وذو القرنين من الأعلام التى ورد ذكرها فى القرآن الكريم بسورة الكهف، ويشير فيها إلى أنه رجل منحه الله القوة والوسيلة، وأجمع المفسرون[٣٠] على أن ذا القرنين هو الإسكندر الأكبر المقدونى لأنه بلغ فى فتوحاته مطلعى الشمس (أى قرنيها)، وإن كان «الثعلبى» صاحب كتاب «قصص الأنبياء المسمى بعرائس المجالس»[٣١] يضيف أن نسب «ذى القرنين» ينتهى إلى العيص بن إسحاق بن إبراهيم خليل الرحمن عليه السلام، وأن البعض زعم أنه أخو «دارا الأصغر» مما يجعله فارسياً ويرى آخرون أنه «قورش»[٣٢] نشأ فى بلاد الفرس، وكان رجلاً صالحاً، أو نبياً من أنبياء الله، كما كان قائداً حربياً مظفراً على ما يذهب إلى ذلك بعض الثقات من المؤرخين، ودليلهم على ذلك آيات من سورة الكهف:

(٢٨) عبدالوهاب الشعرانى: درر الغواص على فتاوى سيدى على الخواص - القاهرة - د. ت - مكتبة ومطبعة محمد على صبيح.

(٢٩) عبدالوهاب الشعرانى: الطبقات الكبرى - ترجمة الشيخ إبراهيم المتبولى.

(٣٠) دائرة المعارف الإسلامية للناشئين - مادة ذو القرنين - القاهرة - ١٩٨٣ - القاهرة للترجمة والصحافة والنشر.

(٣١) أبو إسحق أحمد بن محمد بن إبراهيم النيسابورى المعروف بالثعلبى: قصص الأنبياء المسمى بعرائس المجالس - القاهرة - د. ت - شركة الشمرلى.

(٣٢) الموسوعة الثقافية بإشراف دكتور حسين سعيد - القاهرة - ١٩٧٢ - دار المعرفة - مادة ذو القرنين.

«ويسألونك عن ذى القرنين قل سأتلو عليكم منه ذكراً..» الآيات إلى قوله تعالى: «وتركنا بعضهم يومئذ يموج فى بعض» أما «يأجوج ومأجوج» فقد ورد ذكرهما فى القرآن الكريم فى سورة الكهف، ويرى البعض(٣٣) أنهما شعبان بدائيان من الشعوب القديمة. وكانا يسكنان السهول الشمالية الشرقية للعالم القديم، هاجرت منها جماعات إلى الجنوب كان لها خطرها مما دفع بذى القرنين إلى بناء سد حديدى ليوقف تدفقهم، ويقول البعض إن يأجوج ومأجوج يراد بهما أهل الصين، ويقول بعض المفسرين(٣٤)، إن يأجوج ومأجوج يحفرون كل ليلة تحت هذا السد ولكن قبل أن يشرق الصباح يعود كل شىء كما كان. ومن الملاحظ أن سورة الكهف تقرأ فى المساجد قبل خطبة الجمعة، وقد ارتبط ذلك فى أذهان العوام بخرافة مفادها أن يأجوج ومأجوج يلحسون سد ذى القرنين بألسنتهم طوال أيام الأسبوع ويوشكون أن ينقضوه، ولكن عندما تقرأ سورة الكهف يوم الجمعة يعود السد كما كان. وقد عرف الإمام البيضاوى فى تفسيره(٣٥) «أنوار التنزيل وأسرار التأويل» يأجوج ومأجوج بأنهما قبيلتان من ولد «يافث بن نوح»، وقيل يأجوج من الترك ومأجوج من الجبل، أما «فرديناند توتل»(٣٦) فيعرف يأجوج ومأجوج (gog te magog) فى «المنجد» بأنهما العدوان اللذان يهاجمان أتباع المسيح فى آخر الزمان على ما ذكرت أسفار الكتاب المقدس، ويذكر أن سد يأجوج ومأجوج على الأرجح هو حائط الصين الكبير.

أما الإمام الدميرى (٣٧) فقد صنف يأجوج ومأجوج ضمن الحيوان، وخصهم فى كتابه «حياة الحيوان الكبرى» بعدد من الصفحات، ولعل أهم ما ذكر حديث «زينب بنت جحش» الذى رواه الجماعة إلا «أبا داود» أنها قالت: «خرج رسول الله ﷺ يوماً فزعاً محمراً وجهه الشريف يقول: لا إله إلا الله، ويل للعرب من شر قد اقترب، فتح اليوم من ردم يأجوج ومأجوج مثل هذه»، وحلق بأصبعيه الإبهام والتى تليها، قالت: فقلت «يا رسول الله أنهلك وفينا الصالحون؟ قال: نعم إذا كثر الخبث»، كما ذكر الإمام الدميرى ما رواه «البزار» من حديث يوسف بن مريم الحنفى عن الرجل الذى أتى إلى الرسول ﷺ فأخبره أنه رأى الردم (سد ذى القرنين)، وبعد أن وصف الردم للنبى ﷺ، قال ﷺ من سره أن ينظر إلى رجل قد أتى الردم فلينظر إلى هذا».

وإذا سلمنا جدلاً أن سماط الشيخ إبراهيم المتبولى يمد كل سنة فوق سد ذى القرنين ويحضره الأنبياء والأولياء... فلعل ذلك كرامة منحت للمتبولى لرأب ما يفتح من السد.

«يا بركة على زود» وخرافة الاعتقاد:

«يا بركة على زود» تعبير شعبى مصرى سمعناه من الجدات والأمهات، و«على» فى هذا التعبير هو الإمام على بن أبى طالب كرم الله وجهه، وقد جاء هذا التعبير من خرافة الاعتقاد وفساد العقيدة الذى اختلقه «عبدالله بن سبأ» الضال المضل، ورأس الفتنة وموقدها، ومؤجج نارها، وجامع حطبها من أشتات الناس ورذالهم، قال لعلى (٣٨): «أنت الإله حقاً»، فنفاه على إلى المدائن، وقال ابن سبأ: «لم يمت على ولم يقتل ابن ملجم إلا شيطاناً تصور فى صورة على، وعلى فى السحاب، والرعد صوته، والبرق سوطه، وإنه ينزل بعد هذا إلى الأرض فيملؤها عدلاً»، وهؤلاء يقولون عند سماع الرعد: وعليك السلام يا أمير المؤمنين. قال محقق كتاب «الفرق بين الفرق»(٣٩): «ولا زلنا نرى فى وقت نزول المطر أطفال القاهرة المعزية يجرون حفاة فى مياه المطر ويصيحون بأعلى صوتهم قائلين: يا بركة على زود»، ويخطر على البال أن هذا عن أثر قديم دخل عليهم من عهد الفاطميين».

(٣٣) دائرة المعارف الإسلامية للناشئين - مادة يأجوج ومأجوج.

(٣٤) عبدالحميد يونس: معجم الفولكلور - بيروت - ١٩٨٣ - مكتبة لبنان - مادة يأجوج ومأجوج.

(٣٥) ناصر الدين أبو سعيد عبدالله بن عمر بن محمد الشيرازى البيضاوى تفسير أنوار التنزيل وأسرار التأويل - القاهرة - ١٣٤٤هـ - مطبعة مصطفى البابى الحلبى - سورة الكهف.

(٣٦) فرديناند توتل: المنجد فى الأدب والعلوم - بيروت - المطبعة الكاثوليكية - مادة يأجوج ومأجوج.

(٣٧) كمال الدين محمد بن موسى الدميرى: حياة الحيوان الكبرى - القاهرة - ١٩٦٦ - دار التحرير للطبع والنشر - مادة يأجوج ومأجوج.

(٣٨) الشريف على بن محمد الجرجانى: التعريفات - القاهرة - ١٩٣٨ - مكتبة مصطفى البابى الحلبى.

(٣٩) حاشية محمد محيى الدين عبدالحميد معلقاً على السبئية فى كتاب الفرق بين الفرق لعبدالقاهر بن طاهر الإسفرائيلى - القاهرة - د.ت - مكتبة دار التراث.

لقد عاشت الخرافة على ألسنة الناس مئات السنين، وكثيراً ما سمعت «يا بركة على زود» من جدتي وأمي، ولكن لفت نظرى أنهما كانتا تقولان هذا التعبير في موضع التهكم. فكنت إذا اشتريت شيئاً لا يعجبهما تقول إحداهما «خليه يا بركة على زود». وأ شك كثيراً أن أبناء الجيل الحالى يعرفون هذا التعبير إلا قلة قليلة منهم.

خرافات الوطواط بين الخوف وفن التجميل:

يخاف عوام المصريين خوفاً شديداً من الوطواط (الخفاش) فهم يعتقدون أن «الوطواط لما يلزق في وش حد ما يطلعش إلا بالطبل البلدى والمزيكة» وهي خرافة شائعة حتى الآن بين المثقفين وغيرهم، ولعل شدة الخوف من الوطواط ترجع إلى الاعتقاد بأن «مصاص الدماء» يتشكل في صورة وطواط[٤٠] وهناك نوع من الخفافيش يمص دماء الحيوان، وإن تمكن من إنسان مص دمه أيضاً ويسمى «الترافة» [٤١] أو «المصاصة» (Vampire)، وفي مصر [٤٢] حوالى عشرة أنواع من الخفافيش بعضها يصيب أشجار الفاكهة، وقد أشار مؤلفا «التفكير الخرافي» إلى خرافة الوطواط الذي يلتصق بوجه شخص ولا يتركه إلا بالطبل البلدى في مقياس الاتجاهات نحو المعتقدات الشائعة تحت رقم (٤٤).

«وطوطة البنات» وفن التجميل:

يعتقد العوام وخاصة في الريف أن طلاء عانة الفتاة قبل أن تصل سن البلوغ بدم وطواط يمنع الشعر من البنات على ذلك الجزء من الجسم، ومن المدهش أن هذا الاعتقاد مازال قائماً إلى يومنا هذا. فقد ناقشت الموضوع ذات مرة مع أحد الأشخاص - ورغم أنه متخصص في علوم الحاسب - إلا أنه أكد لى صحة هذا الموضوع. وأنه تتم «وطوطة» فتيات عائلته مما يجعلهن مرغوبات من الخطاب لاشتهار عائلته بذلك. وفي «القاموس المحيط» للفيروز آبادى ت ٨١٧ هـ [٤٣] في مادة خفاش «ودمه (أى الخفاش) إن طلى به على عانات المراهقين منع الشعر».

ويبدو أن الموضوع قد شغل أذهان العلماء منذ زمن بعيد، ففي كتاب «الإيضاح في أسرار النكاح» للشيخ عبدالرحمن الشيزرى (ت ٧٧٤هـ) [٤٤] وهو من كتب علم الباه (الجنس)، خصص المؤلف فصلاً كاملاً تحت عنوان «في معرفة ما يمنع من نبات الشعر» في الجزء الثانى من الكتاب وهو الخاص بأسرار النساء. ومن اللافت للنظر أن المؤلف ذكر «صفة دواء يمنع من نبات الشعر» لجالينوس (٩٨٠ - ١٠٧م) الطبيب اليونانى الذى ائتم به أئمة أطباء العرب، كما ذكر عن الشيخ الرئيس «ابن سينا» أن «القنفذ إذا طبخ بالدهن حتى يتفسخ. ثم أخذ ذلك الدهن ودلك به الموضع (العانة) بعد النتف منع من نبات الشعر»، وأن «الضفدع المجفف إذا سحق بالخل ويطلى به الموضع منع من نبات الشعر»، وأن الأكثر لفتاً للنظر أن المؤلف لم يذكر «دم الوطواط» على الإطلاق، ولو حتى كأحد العناصر الداخلة في تركيب الدواء، ورغم أنه ذكر سبعة أدوية في ذلك الفصل.

خرافة «المبدول» وأطفال الإنس والجن:

رصد الطبيب المصرى عبدالرحمن إسماعيل خرافة المبدول [٤٥] في كتابه «طب الركة». وكانت تلك الخرافة تسيطر على عقول بعض الفلاحين فيعتقدون أن الجن أبدل طفلهم بطفل من الجن، وكانت هناك طريقتان لاستعادة الطفل الإنسى، ففي البحيرة وما والاها يدخلون الطفل في تنور (فرن) لا نار فيه وقت الغروب ويغلقون بابه جيداً ويتركونه حتى الصباح، وعند إدخاله في التنور يقولون: «حد الله بيننا وبينكم هاتوا ابننا وخذوا ابنكم».

(٤٠) إبراهيم كامل أحمد: دراكولا بين الحقيقة والخيال - مجلة الفنون الشعبية - العدد ٣٥ - ٣٦/ يناير - يونيه - ١٩٩٢ - الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(٤١) منير البعلبكى: المورد قاموس إنكليزى عربى - بيروت - ١٩٩٨ - دار العلم للملايين.

(٤٢) الموسوعة الثقافية: مادة خفاش.

(٤٣) الفيروزآبادى: قاموس المحيط - مادة خفاش.

(٤٤) عبدالرحمن بن نصر بن عبدالله الشيزرى: الإيضاح في أسرار النكاح - تحقيق محمد سعيد الطريحى - ١٩٨٦ - (لم يذكر مكان النشر ولا الناشر).

(٤٥) عبدالرحمن إسماعيل: طب الركة - مادة المبدول.

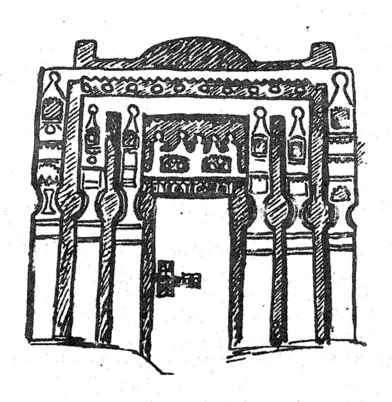
(٤٦) أحمد أمين: قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية - مادة: بتدقى - المشاهرة - حلب النجوم - الشبشبة.

أما فى الجيزة وبنى سويف وما جاورهما فيستعيضون عن التنور بقبر مهجور لم يدفن فيه ميت منذ عام على الأقل، ويعلق مؤلف كتاب «طب الركة» على ذلك بقوله «هما طريقتان وحشيتان فربما مات الطفل من كتم النفس فى الفرن أو فى القبر أو أصابته عوارض خطرة تؤدى إلى هلاكه».

حلب النجوم بالذهب البندقى :

الذهب البندقى(٤٦) هو عملات ذهبية ضربت فى مدينة البندقية فى إيطاليا، وكان عوام المصريين يعتقدون أن للذهب البندقى فوائد كبيرة منها أنه يمنع «المشاهرة» أى عقم المرأة أو تعويقها عن الإنجاب، كما أنه يستخدم فى «حلب النجوم»، فكان بعض من يدعون السحر يضعون الذهب البندقى فى إناء فيه ماء، ويجلسون على السطح ليلاً، وعند طلوع نجم مخصوص يزعمونه يتلون العزائم ويشيرون إلى ذلك النجم، فيدعون أنه ينزل ماء فى ذلك الإناء فيحافظون عليه جداً، ويدعون أنه نافع فى عزيمة تحبب الرجل فى زوجته، وأنه دواء لكل الأمراض الجلدية، وقد تفرد الدكتور أحمد أمين فى «قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية» بذكر خرافة حلب النجوم، والإشارة إلى أن اصطلاح «حلب النجوم» اصطلاح قديم استعمله أبو العلاء المعرى فى «لزومياته».

أحسب أنى لم أذهب بعيداً حين جعلت عنوان هذه الدراسة «النبش فى ركام الخرافة» فركام الخرافات المصرية جد كبير.. تجمع عبر آلاف السنين ومع ذلك فلا تزال بعض الخرافات حية تسعى فى أذهان العامة والخاصة على السواء، ويعتقد فيها الجهلة والمثقفون، ويحتاج هذا الركام الضخم إلى مزيد من النبش وتسليط الضوء عليه.





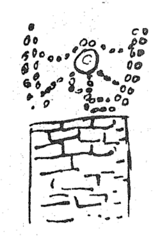
شعائر الختان والبتر فى النوبة

تأليف: جـون كنيـدى
ترجمة: د. أحمد سوكارنو عبدالحافظ

الفصل الثامن من كتاب:
Nubian Ceremonial Life, edited by John Kennedy, University of California Press, 1978.

لقد اكتشف هيرودوت أن المصريين القدماء كانوا يمارسون الختان عندما زار بلادهم فى منتصف القرن الخامس (قبل الميلاد) وقرر أنهم أو الإثيوبيون هم أصحاب هذه العادة، ولا تعكس هذه العبارات سوى قدم تسجيل الحقائق فى هذا الجزء من العالم. وتدل النقوش على جدران المعابد أن المصريين القدماء كانوا يمارسون هذه العادة خلال عصر الأسرة السادسة أى فى 2340 - 2180 قبل الميلاد (جاليونجوى Galioungui 1963، ص96) . كما كانت هذه العادة شائعة بين قبائل عديدة فى الجزيرة العربية فى العصر الجاهلى (ليفى Levy 1962، ص252) .

ولا شك أن ختان الذكور مازال شائعاً فى الشرق الأوسط. وعلى الرغم من أن الختان لم يذكر فى القرآن إلا أنه من أهم ملامح الديانة الإسلامية، كما هو الحال فى اليهودية والقبطية. وختان الإناث أيضاً من العادات الشائعة فى المجتمعات الإسلامية من الهند إلى المغرب (ليفى Levy 1962، ص232 وسميث Smith 1903، ص 16) . ويمارس النوبيون العادتين [ختان الذكور والإناث] وهم يقطنون ضفاف النيل من أسوان فى مصر حتى دنقلة فى السودان.



وعلى الرغم من شيوع وحيوية الختان فى الشرق الأوسط فإن الباحثين الذين يدرسون هذه العمليات التناسلية أو يختبرون نظريات علمية لم يهتموا بدراسة هذه المنطقة. ويرجع هذا الإهمال - بلا شك - إلى ندرة المعلومات المتاحة عن ممارسات هذه المنطقة. كما أن هناك سبباً آخر: إن الطقوس التى يتبعها النوبيون لا تتفق مع النظريات التى يتبنونها، فمثلاً معظم النظريات تقوم على نموذج «شعائر المرحلة» الذى يزعم أن مرحلة المراهقة وهى مرحلة الانتقال إلى سن البلوغ تتميز بالشعائر والطقوس. وللتوصل إلى أهداف الشعائر فإن هذه النظريات تقدم افتراضات تتعلق بحاجة المجتمع إلى تغيير شخصية الطفل. وبصرف النظر عن الاختلافات بين النظريات إلا أنها تتفق على أن الأطفال يصعب إيلافهم اجتماعياً للقيام بأدوار البالغين وهذه الشعائر تهدف إلى تصحيح هذه الأوضاع (كوهين

Cohen 1964، فرويد Freud 1939، وتينج Whiting وآخرون 1958، يونج Young 1965). ولا ينطبق هذا الوصف على العمليات الشعائرية فى الشرق الأوسط التى تجرى على أطفال لم يبلغوا سن المراهقة. فبدلاً من التحليل النقدى لمثل هذه النظريات أود هنا أن أقدم دراسة مقارنة وتفسيراً قد يساعدان فى إبراز المشكلة العامة.

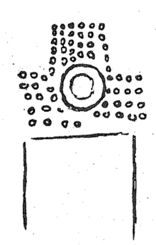
وسأبدأ بإجراء وصف لشعائر ختان الأطفال النوبيين فى مناطق من النوبة كالديوان وأبوهور فى سنة 1933 وكذلك ختان الإناث كما يمارسه النوبيون اليوم.

مراسم احتفالات ختان الذكور

يسمح النوبيون بإجراء الختان فى الفترة ما بين أربعين يوماً بعد الولادة وحتى بلوغ سن العاشرة إلا أنهم يفضلون إجراءه ما بين سن الثالثة والخامسة. ويؤكد كبار السن أن احتفالات ختان الذكور (التى تسمى بالى دوى أو الزواج الكبير) كانت أهم وأكبر شعائر النوبة. وعلى الرغم من أن الختان فى النوبة كان يتسم بضخامة التكاليف ويحتاج إلى وقت أطول فى التنظيم إلا أنه يأتى فى المرتبة الثانية بعد الزواج، وأحياناً كانت مراسم الزواج والختان تجرى فى نفس الوقت ترشيداً للإنفاق، كذلك كانت بعض العائلات الفقيرة تحتفل بختان عدة أطفال مرة واحدة، وعندما تجرى عملية الختان لنجل أحد الأثرياء فإن احتفالات الختان عندئذ تفوق سائر الاحتفالات الأخرى.

ويمكن القول إن الاهتمام بمظاهر الاحتفال يدل على مدى ثراء الأسرة ووضعها الاجتماعى المتميز فى القرية. وكانت الترتيبات الخاصة بهذه الاحتفالية تبدأ مبكراً، وكان أقارب والد الطفل يساعدونه فى سداد النفقات الأولية، والجزء المتبقى كان يسدد أثناء الاحتفال من خلال النقوط الذى يتم تحصيله. وكانت أهم ترتيبات الاتفاق تلك التى تختص بتوفير الماشية التى تنحر فى هذه المناسبة، ويختلف عدد الحيوانات التى تذبح من منطقة إلى أخرى. ففى الدر والديوان (من مناطق الفاديجا) يعتبر ذبح أربع أبقار من الأمور النموذجية إلا أن العلائلات الثرية فقط تتمكن من ذبح هذا العدد من الماشية. كما كانت هنالك محاولات لتقليل الإنفاق من خلال التخلى عن بعض فقرات الاحتفال التى تتطلب نحر الماشية. وكانت العائلات الفقيرة تلجأ إلى ذبح الخراف بدلاً من الماشية. وهنالك نفقات أخرى تتمثل فى الكميات الكبيرة من الحبوب اللازمة لصنع الخبز والكميات الكثيرة من البلح وزجاجات الروائح التى يتم توزيعها على الضيوف. كما يتطلب الأمر توفير ملابس جديدة لأقارب الطفل وتوفير جمل وحمار لهذه المناسبة مما يشكل أعباءً مالية على الأسرة.

وعندما يتفق أقارب الطفل يقوم أحد العبيد بإعلان الختان رسمياً فى يوم «جاوى نهار»، ويتجول الرجل فى القرية والقرى المجاورة معلناً يوم الختان وتفاصيل الاحتفال. وعندئذ تتجمع النساء فى اليوم التالى فى منزل الطفل للمعاونة فى إعداد الملابس والطعام للضيوف كالشعرية وخبز الذرة والبلح والأبريق. وتستغرق الاستعدادات خمسة عشر أو عشرين يوماً وعندما تتم الاستعدادات لهذه المناسبة يقوم العبد بجولة أخرى داعياً الناس لحضور الاحتفال. ويصل الضيوف فى أزهى ملابسهم من كل حدب وصوب، بالقوارب أو الدواب أو مشياً على الأقدام.



ولقد أطلق على أول أيام احتفالات الختان اسم «باسم» حيث تبدأ الموسيقى والرقص ظهر هذا اليوم لتستمر قرابة أربعة أيام بلا توقف، ثم تنحر الأسرة بقرة وتقيم وليمة للضيوف فى المساء.

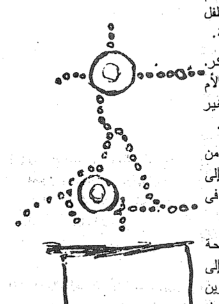
وكان الطفل ذو الخمس سنوات يتبوأ موقع الشرف مرتدياً ملابس جديدة. وإذا كان من أسرة ثرية يرتدى جلابية حمراء أو بيضاء وقفطاناً أخضر وطربوشاً أحمر تزينها حبات السبحة وعملات ذهبية أو فضية وترتدى الأقارب من النساء «الجرجار» الأزرق المصنوع

من القماش الشفاف فوق فساتين بيضاء، والطرحة الزرقاء الشفافة. أما النساء الأخريات فكن يرتدين ملابس ملونة وحلياً ذهبية، وكان والد الطفل يرتدى «زعبوطاً» (عباءة بنية اللون) جديداً فوق الجلابية البيضاء.

وكانت عملية الختان تتم فى صباح اليوم التالى لاحتفالات الرقص والوليمة. ولم يكن يدرك الطفل أن ثمة عملية سوف تجرى لاستئصال جزء من جهازه التناسلى. وفى الصباح الباكر يغتسل الطفل ويلبس جلابية بيضاء من القماش الخفيف حتى لا يؤثر على الجرح، وتضع القلادة الذهبية التى تسمى باندوكى أو فرج الله والخاصة بوالدته أو جدته حول عنقه، وتضع امرأة كبيرة السن من الأقارب الحنة (الصبغة الحمراء التى تستخدم للتجميل) فى يديه وقدميه، وكذلك الكحل على العينين. وبعد وضع الحنة توضع طرحة امرأة على رأس الطفل. وكانت هذه الإجراءات الوقائية تتخذ ضد الجن المتعطش للدماء والذى يعتدى على الخصوبة. وكان يعتقد أن هذا الجن يتسم بالعدوانية نحو الذكور. وكانت الأرواح النيلية الأخرى (مثل الدوجرى وامن نووتو الخ) تخدعها وتصرفها رموز جمال العروس. وبينما كانت الشعائر تقام فى الداخل كانت النساء يرقصن والموسيقيون يعزفون فى ساحة الدار.

وفى تلك الأثناء يقدم الأهالى النقوط إلى عائلة الطفل. وكان من النادر تداول النقود فى النوبة القديمة لذا كان النقوط فى القرن التاسع عشر عبارة عن بلح وأقماع السكر والقمح والذرة. وكان أحد العبيد يعلن عن الهدايا التى يقدمها الرجال والنساء للأبوين ثم يتم تدوينها بعناية. ويقول بعض الرواة من منطقة أبو هور الكترية إن تسجيل وتدوين النقوط كان يتخلله الصيحات التى يطلقها أحد العبيد حاملاً سيفه وقائلاً: «الله يرزقه بالأطفال». وكانوا أيضاً يقدمون النقوط (عبارة عن عملات معدنية) للحلاق الذى يجرى عملية الختان. وكانت العملات المعدنية التى تقدم كنقوط توضع فى إناء يحتوى على ماء النيل لتطهير النقود التى يحوم حولها الجن الشرير.

وقد أقر الرواة هنالك مظاهر مختلفة عند إجراء الختان حيث يجلس الطفل بملابسه الرسمية على الحصير محاطاً بوالديه. وكان يوضع طبق من الحنة أمام الأم ودورق من الماء أمام الصبى. ثم تبدأ الشعائر عندما تضع الأم حفنة من الحنة على جبين الطفل ثم يثبت الأب عملة ذهبية ويفضل جنيه ذهب على الحنة. ثم يجلس الطفل بسرعة ويقدم الضيوف النقوط، ليقوم العبد بإعلان اسم كل من يقدم النقوط. وبعد ذلك يغسل جبين الطفل ثم تقوم خالة الصبى أو إحدى القريبات بحمل الطفل لكى يتمكن الحلاق من إجرء العملية.



وفى أثناء تلاوة البسملة «بسم الله الرحمن الرحيم» يبدأ الحلاق فى بتر جلدة الذكر. ونظراً للتحذيرات التى سمعها الصبى ألا يبكى كالبنات يحبس الصبى دموعه. وكانت الأم تبعد وجهه حتى لا يرى الجرح مما قد يصيبه بالعقم، ثم تضع بيضتين فى إناء صغير وتقربه من أنف الصبى حتى لا يصاب بالإغماء ثم تضع بعض هذا البيض على الجرح.

وفى تلك الأثناء تستمر النساء فى الرقص والدق مطلقين زغاريد الفرحة ويقدمن التهانى للصبى: «مبروك للعريس»، ثم تحمل الأم (أو الأخت) الطفل فى صحبة الأهل إلى نهر النيل حيث يغسل الطفل بالماء ويلقى الحلاق أو (الداية) جلدة الذكر وعملة قديمة فى الماء لتهدئة أشباح النيل.

وبعد الانتهاء من إجراء عملية الختان يتجه الأهل والضيوف فى موكب إلى أضرحة أحد الشيوخ المجاورة للقرية: ففى الديوان وتونجالا والمناطق القريبة كان الموكب يتجه إلى ضريح الشيخ شبيكة، وكان والد الطفل يتقدم الموكب حاملاً سيفه ويتبعه الطفل المزين ممتطياً الحمار، ثم يتبعه أحد العبيد وهو يدق الدف السودانى الكبير على ظهر بعير يحمل كيسين كبيرين «للأسليج» و «الأبريق» لتوزيعها على الضيوف عند ضريح الشيخ. وكانت

تتبع البعير البقرة التى تذبح وتعد وليمة من لحمها عند الضريح، وتتبعهم الأم والأقارب بينما كان الأهالى منتشرين على جانبى الموكب.

ولم تختلف أساليب الرقص فى هذه المناسبة عن الرقص فى حفلات الزواج. وكانت هنالك صفوف من الرجال يقفون وأيديهم متشابكة ولا يفصلهم عن صفوف النساء سوى معلم الرقص الذى كان يتمايل حاملاً عصاه يلوح بها فى الهواء ويلعب دوراً هاماً فى حفظ نظام الموكب ويحرص على تباعد صفوف الرجال والنساء. ويقف خمسة أو ستة موسيقيين بجانب الصفوف يدقون «التار» (الدفوف) ويغنون. وكان الموسيقيون إما من النساء اللاتى يرتدين الملابس البيضاء أو من العبيد. وأحياناً كان يسير الموكب لمسافة عشرة كيلومترات حتى يصل إلى ضريح الشيخ.

وكان يستقبل راعى الضريح (النقيب) الموكب عند وصوله فى الظهيرة، ويقوم - بمساعدة بعض الرجال - باستلام وذبح البقرة، ثم يجلس الناس لالتقاط أنفاسهم ويتداولون الأحاديث الودية. ويبدأ الرجال تحت إشراف النقيب بطهى الوليمة حيث كان يستخدم الإبريق فى إعداد الفتة. وكان يحصل النقيب على الرأس والعنق والجلد والأمعاء والأرجل كهبة للشيخ.

ويستأنف الجمهور الرقص والغناء الذى يستمر بلا توقف. وبينما تعد الوليمة يطوف الطفل ووالده وبعض الأقارب ضريح الشيخ سبع مرات. وخلال الطواف يطلبون من الشيخ أن يمده بالصحة والخصوبة والثروة. وكان الذكر أيضاً من أهم مظاهر هذا الاحتفال حيث ينشد الرجال أشعار المدح الصوفية لله وهم يترنحون بأجسامهم فى حركات جماعية منتظمة.

ثم تستأنف الاحتفالات فى ظهيرة اليوم التالى حين يستقبل خلالها الصبى الزوار الذين يقدمون له النقوط حيث يجلس الطفل فى الشرفة مرتدياً جلابية بيضاء والحلى الذهبية الخاصة بأقاربه من النساء، وكان على الوالد أن يقدم البلح و«الأسليج» للزوار الذين حضروا لتهنئة الصبى. ويستأنف الغناء والرقص مرة أخرى ليستمر حتى صباح اليوم التالى. وهذا النمط المتواصل من الاحتفال استمر لمدة يومين آخرين، لتصبح فترة الاحتفالات بهذه المناسبة أربعة أيام كاملة.

ولقد كان على الصبى أن يراعى بعض الاحتياطات والإجراءات الوقائية خلال فترة الختان ولمدة أربعين يوماً بعدها، وهى الاحتياطات التى تتعلق بالمشاهرة، إذ هنالك اعتقاد نوبى سائد أن الإنسان الذى يمر بفترة حرجة مثل الميلاد والزواج والموت يتعرض للخطر لمدة أربعين يوماً أو حتى حلول الشهر العربى الجديد (انظر الفصل السابع). وخلال هذه الفترة يكون الشخص عرضة للعين الشريرة وللجن لذا فهو يضع الحجاب أو التعويذة التى تحميه من المخاطر التى قد تهدد قدرته على الإنجاب(١).

احتفالات ختان الإناث

إن عملية ختان الأنثى التى مازال يمارسها النوبيون تستدعى بتر البظر وغلق الفرج بنسيج رقيق مما يعد أكثر حدة وتطرفاً من ختان الذكور ويسمى هذا الأسلوب من الختان بالأسلوب «الفرعونى» أو «السودانى»(٢).

وعلى الرغم من أن عملية ختان الأنثى أكثر قسوة إلا أن الاحتفالات تأتى مختصرة وتتسم بالخصوصية. وقد يتواكب ذلك مع ختان الذكور، وفى غالب الأحيان تختص النساء بإقامة احتفالات هذه المناسبة التى لا تتطلب استعدادات مطولة كما هو الحال فى ختان الذكور.

(١) وضع الأحجبة ونحو ذلك على صدر الصبى من الأمور التى حرمها الإسلام، كما ورد فى الحديث الشريف عن هذه التمائم وأمثالها - المترجم.

(٢) تذهب الروايات إلى أن المصريين القدماء كانوا يمارسون عادة الختان للذكور والإناث - المترجم.

وفى الليلة التى تسبق الختان تتزين الفتاة الصغيرة أو «العروس» بالحلى الذهبية وترتدى ملابس جديدة وتتجمل كعروس حقيقية، حيث يوضع الكحل على عينيها والحنة فى يديها وقدميها. فى الصباح تجتمع نساء القرية فى المنزل، وفى هدوء شديد وبلا دفوف أو طبول تقوم الداية بإجراء العملية. وتتولى بعض النساء بسط قدمى الفتاة ويوضع وعاء أو سلطانية أسفل الفتاة لدواعى النزيف والبظر ويتم بتر الشفة الصغرى للفرج وجزء من الشفة الكبرى بواسطة سكين أو شفرة حلاقة. وتشدو النساء قائلات:

«هيا، لقد أصبحت امرأة، لقد أصبحت عروساً الآن»، «أحضروا لها العريس اليوم فهى جاهزة للاتصال الجنسى». هذه الصرخات تتخللها تلاوة آيات قرآنية وزغاريد.

كما يقول بعض الرواة إن هذه الصرخات والزغاريد تهدف جزئيًا إلى كتم صرخات الفتاة، كما يحرق البخور أثناء العملية لطرد الجن والعين الشريرة. ثم توضع الحنة والبيض التى ثم يربط القدمان.

وبعد الانتهاء من إجراء البتر تقدم الأم وإحدى القريبات البلح والحلوى والفشار والشاى للضيوف من النساء ثم تنثر العطر عليهن، ثم تقدم النساء التهانى للفتاة وتقدم بعضهن لها الهدايا الصغيرة، وبعض النقوط لوالدة الفتاة.

وأحياناً يبقى القدمان مقيدين لمدة أربعين يومًا، إلا أن جراحها تندمل بعد سبعة أو خمسة عشر يوماً بعد العملية عندئذ ينغلق الفرج تماماً ماعدا الثقب الذى يترك للتبول. ولكى تتعافى الفتاة وتقوى قدرتها على الخصوبة تتغذى على شربة العدس والفراخ وشربة الحمام. طوال هذه الفترة تعامل الفتاة كعروس أو امرأة وضعت طفلاً.

معانى الاحتفالات

يعتبر النوبيون أن عملية الختان من الضروريات للأطفال العاديين ويقدمون عدة مبررات لهذه العملية، منها الالتزام الدينى الذى يقره حديث النبى محمد ﷺ. وتعد كلمة «الطهارة»، وهى اسم العملية، كلمة عربية تشير إلى التطهير الشعائرى لتلك الأعضاء التناسلية. ويعتقد النوبيون أن هذه العملية تطهر الطفل وتعده للصلاة فى المستقبل. كما يذهب بعض الرواة إلى أن هذه العملية إجراء وقائى يهدف إلى نشر النظافة، كما تتضمنه هذه الكلمات: «عندما يبدأ الطفل فى الخدش لابد من ترتيب إجراءات الختان له». كما يعتقد أن للختان مغزى سحرياً فى دعم الخصوبة والصحة العامة. ويعتقد البعض أن الختان والبتر عنصران أساسيان لاكتمال الرجولة والأنوثة، ويدعم هذا الاعتقاد تلك الفكرة التى تشير إلى أن عملية الختان تعد الشخص للزواج.

وبالإضافة إلى بتر البظر فإن عملية الختان تتضمن إغلاق الفرج بغشاء رقيق. وهذا الإجراء العنيف يهدف إلى المحافظة على العذرية واستبعاد إمكانية الحمل السفاح. فهذه الأسباب تبين أن هنالك اعتقاداً سائداً أن النساء لهن شخصية داعرة وتكمن متاعبها ورعونتها فى البظر. ويذهب النوبيون إلى أن بتر البظر هى الوسيلة الوحيدة لكبح جماح هذه الخلاعة الجنسية فى غريزة المرأة وهى الطريق إلى العفة. كما أنه لا يوجد دليل طبى يؤكد أن هذه العملية تسفر عن ضعف فى الرغبة الجنسية لدى المرأة (باركلى 1964، ص 238، وبونابرت 1952، ص 68 - 71).

وهنالك تعليل عقلى آخر للختان والبتر يتصل بالجوانب الجمالية إذ يرى المقبلون على تجربة الزواج أن الأعضاء التناسلية مقززة ولا يمكن التعامل معها إلا بعد هذه العملية.

الختان والزواج

تتشابه احتفالات الختان باحتفالات الزواج فى النوبة، ولا يمكن فهم طبيعتها بدون إبراز هذه العلاقة. فعناصر الزواج تتخلل هذه الاحتفالات بدءاً من الاسم الذى يطلقونه على هذا

الحدث «الزواج الكبير» وكما يطلقون على الصبى «العريس» وعلى الفتاة «العروس». وكذلك بالنسبة لفقرات الاحتفال التى تضم العناصر التالية: المواكب والأغانى والرقصات والولائم وزيارات الأضرحة. وتتطابق هذه العناصر مع شعائر الزواج فى الشكل والرمزية لذا يتطلب الأمر أن نقدم وصفًا مختصراً للزواج حتى نستطيع فهم معنى احتفالات الختان (انظر الفصل التاسع).

وتعد شعائر الزواج أكثر تعقيداً من شعائر الختان. فاحتفالات الزواج قد تستغرق خمسة عشر يومًا بينما شعائر الختان لا تستغرق سوى أربعة أيام. كما تتبادل عائلة العروسين الطعام، وتتبعان سلسلة من العادات المطولة لجمع شمل العروسين. ويذهب الرواة إلى أن العائلات كانت تتسابق لإظهار ثروتها وكرمها، وحفلات الزواج والختان كانت فرصة لتحقيق ذلك.

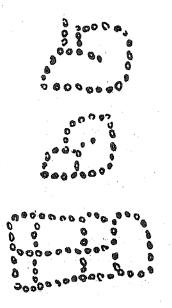
وكانت حفلات الزواج تقام فى موسم حصاد البلح حيث تجتمع العائلة ويعود الرجال من المدن، كما أنه موسم تكثر فيه الخيرات. وفى النوبة القديمة كانت حفلات الزواج ترمز إلى التضامن والتماسك الأسرى والاجتماعى. وكذلك نرى أن حفلات الختان تؤدى نفس الوظيفة التى نشهدها فى الزواج. بالإضافة إلى أن تقديم النقوط والمساعدة فى حفلات الزواج والختان تبرز تلك المجاملات التى تعد أهم ملامح النظام الاجتماعى فى القرية.

ومن المؤكد أن للزواج أهمية كبرى فى دورة الفرد إذ يعتبر المدخل الشرعى لسن الرشد والبلوغ والمكانة الاجتماعية. وتتفق الشريعة الإسلامية مع هذه الفكرة، كما فى العبارات الآتية: «الزواج نصف الدين». فبدون الزواج يعتبر الفرد نصف مسلم ولا يحصل على المكانة الكاملة فى المجتمع إلا بعد الزواج. وليس للرجال أى دور فى شئون المجتمع قبل الزواج. ويمكن قول إن المرأة لا تستطيع أن تثبت أنوثتها وقيمتها الاجتماعية فى إنجاب الأطفال إلا من خلال إتمام الزواج. وجملة القول إن الختان والبتر من متطلبات الزواج بل ربما تمرين للزواج، لذا فإنهما مؤشران على الوصول لسن البلوغ.

وعلاوة على الوظائف والمعانى المحددة المتنوعة لاحتفالات الختان التى تتشابه بالزواج، كانت لهذه الاحتفالات أهمية كبرى فى جوانب أخرى تتصل بالجنس والخصوبة. فقد ناقشت أهمية الخصوبة فى حياة النوبيين، وما تمثله من قلق واهتمام وأيضاً ما ترمز إليه (انظر الفصل السابع).

وعند حدوث أزمات دورة الحياة كالميلاد والختان والزواج والتى تسيل فيها الدماء من الأعضاء التناسلية يظل الفرد عرضة للشر لمدة أربعين يوماً. ويظل الفرد طوال هذه الفترة معرضاً لهجمات الأشباح التى قد تسبب المرض أو فقدان الخصوبة أو العقم. فالخصوبة ترمز إلى كتلة هامة من القيم النوبية المتشبعة بالعواطف.

وجدير بالذكر أن القدرة على الاتصال الجنسى تشكل أهمية خاصة فى شعائر دورة الحياة فى النوبة. ففى عمليات الختان التى تتصل بالزواج تعطى أهمية خاصة لهذه القدرة على الجماع، ويستمد هذا الأمر أهميته من القلق والانزعاج الذى يحيط به. وتظهر النتائج المؤلمة للبتر الأنثوى عند الزواج، إذ يتطلب الأمر إجراء عملية أخرى لفتح الفرج. وبالرغم من أنه من المفضل أن يقوم العريس بفض بكارة العروس إلا أن الداية هى التى تتولى هذا الأمر إذ تستخدم شفرة حلاقة أو سكيناً لأداء هذه المهمة. ولأن الفتاة تتزوج فى سن العاشرة أو الرابعة عشر فإنها تتذكر عملية الختان ولكنها تجهل حقيقة وطبيعة الاتصال الجنسى. كما لاتتوقع ماسيفعله شريكها فى الأوقات الخاصة. فالفتاة تعلمت أن تشعر بالخزى والعار من الأمور الجنسية وتتملكها الرهبة من نتائج الاتصال الجنسى. ولوحظ أن الخوف الذى يحيط بالاتصال الجنسى الأول عند الزواج يضاعفه الاعتقاد السائد أن الأشباح تنجذب نحو الدم.



فقد تعلمت الفتاة من التقاليد النوبية أن القيم الثمينة كالصحة والخصوبة ورفاهية أطفال المستقبل تتعرض للخطر فى هذه الأوقات الحرجة كالميلاد والختان والزواج وفترة الحيض. وقد أقر معظم الرواة أن «يوم الدخلة» كان يومًا مخيفًا ومرعبًا ويشوبه القلق إلا أنهم يواجهون هذه المواقف بالإشاعة التى تؤكد المتعة المصاحبة للاتصال الجنسى.

كما يتعرض الذكور لحالة من الإنهاك النفسى نتيجة مراسم الزواج. وفى ليلة الزفاف يتوقع الجميع أن ينال العريس الاتصال الجنسى مع عروسه المرعوبة الخائفة. هذا بالإضافة إلى تعرض الخصوبة والحيوية الجنسية والصحة للخطر جراء الأشباح الشريرة التى تحوم حول الدماء الملوثة. كما لوحظ أن عدداً من الرواة الرجال أقروا سراً أنهم أصيبوا بالعجز الجنسى والارتباك فى الصباح التالى للزفاف. وقد وصفوا المشاعر التى انتابتهم والتى تتسم بالاشمئزاز نحو هذا العمل العنيف، ومشاعر الخوف والرعب من دماء العروس الملوثة. ولم يشعر أحدهم بمتعة الاتصال الجنسى إلا بعد عدة أسابيع.

ويمثل الختان فى النوبة مرحلة تمهيدية لمراسم الزواج، فكلاهما أحداث اجتماعية ذات وظائف اجتماعية تتصل بالتضامن الاجتماعى، وهى أحداث تبين أهمية الزواج والمعتقدات والدوافع والمبادئ الاجتماعية التى يجب تأكيدها عند دخول الفرد لسن البلوغ والرجولة. أما حفلة ختان الذكور فتمثل حفلاً للتخرج إذ تعلن الأسرة أن لديها طفلاً ذا صحة جيدة وسيصبح صالحاً للزواج خلال عدة سنوات. ويعبر المجتمع بأسره عن الفرحة لهذا الإعلان وتتخذ عدة إجراءات احتياطية لضمان خصوبة الصبى. كما تتسم احتفالات ختان الإناث بالهدوء والسكينة وذلك لوضع المرأة الهامشى فى المجتمع إذ لا تمثل هذه الاحتفالات أهمية فى دعم العلاقات الاجتماعية فى المجتمع ومع ذلك نجد أن هذه الاحتفالات مازالت تحتفظ بعناصرها ومكوناتها وخصوصيتها الاجتماعية.

ويمكن القول إن الاهتمام بالصبى يدعم ويحيى التضامن الجماعى على مستوى العائلة والسلالة والمجتمع. وعلى الرغم من مجموعة القيم والمواقف التى تحيط بالعائلة والأهل والمجتمع إلا أن للنوبيين مبادئ تؤكد انفصال الذكور والإناث وهيمنة الذكور وأهمية السن. وهذه المبادئ تدعمها الأدوار التى يؤديها المشاركون فى الاحتفال من خلال الأماكن التى يجلسون فيها وأساليب الحديث فى هذه المناسبات حيث تتشابه فيما تعبر عنه من أهداف مما يؤكد قوة الصلة بينهما فى عقول الناس. فهذه الحقائق تبين أن الختان والبتر والزواج مكونات وعناصر تختص باحتفالية واحدة ذات مراسم معقدة ومتشابكة ومعان متعددة. لذا لايمكن التعامل مع هذه المكونات كشعائر مستقلة ومنفصلة عن بعضها. كما لايمكن أن تدرس العمليات التناسلية بمعزل عن الشبكة المتكاملة لهذه الشعائر، كما يحدث فى الدراسات الثقافية المقارنة.

التأثيرات النفسية

وتتشابه احتفالات الختان فى سلوا فى صعيد مصر فى الكثير من المظاهر مع احتفالات النوبة التى قمت بوصفها فى الصفحات السابقة. وكان عمار (1954) قد قدم تفسيراً نفسياً فى قوله «أسلوب لضم الطفل إلى أقرانه من نفس الجنس»، كما يقدم الفرضية النفسية التى تذهب إلى أن العملية والشعائر تساعد الطفل على أن يتأسى بوالده أو والدته وفقًا للنوع، بينما المأساة التى يمر بها تعلمه المطالب والمسئوليات الاجتماعية التى تقع على عاتقه كأحد أفراد المجتمع، ذكراً كان أم أنثى (1954، ص 121, 124). وعلق هونيجمان Honnigmann على احتفالات الختان فى سلوا كما وصفها عمر بقوله إن الاحتفالات تتواكب مع فترة المرحلة الأولى لعقدة أوديب وأن الأطفال يتم تهديدهم بالختان حتى ينصاعوا لأوامر الكبار. ويختتم قوله: «إن النظرية التى تستخدم عقدة أوديب تبين أن تهديد الأطفال بقطع الأعضاء

التناسلية ثم التنفيذ الفعلى لهذا التهديد يهدف إلى الترويض وسلاسة القيادة» (1967، ص 218).

ويقرر الرواة أن هذه الشعائر كانت لها أثرها الكبير على مواقف وشخصية الأطفال النوبيين إلا أن الانسجام مع ذات الجنس يعد أحد التأثيرات الناجمة عن هذه الشبكة المعقدة من الشعائر. فمعظم شعائر الختان فى النوبة القديمة كانت تقام عندما يصل الطفل مابين الثالثة والسادسة، وهذه الفترة، على حد قول هونيجمان، هى مرحلة عقدة أوديب، وهى مرحلة تتسم بالاهتمام الزائد بالأعضاء التناسلية، والعادة السرية والتظاهر والعدوانية، وتتسم بالخوف على تدمير الأعضاء التناسلية وأوهام جنسية عن الأم. وهى أيضاً مرحلة تكوين الضمير لدى الطفل.

وتتسم هذه المرحلة الحرجة بالصحوة الجنسية للطفل، هذا بالإضافة إلى محاولاته تعلم اللغة والمشى واكتساب المهارات الضرورية للتعامل مع البيئة. وهذه هى الفترة التى يختارها النوبيون لإجراء العملية التى تنجح فى جذب انتباه الطفل لأعضائه التناسلية، فنجد الطفل الذكر يشعر بالزهو للمراسم والطقوس التى أعدت من أجله، ولاهتمام المجتمع بعضوه الذكرى. وتلك الاحتياطات الشعائرية المتعددة لتجنب المشاهرة والجن الشرير وكذلك التهانى والنكات التى تتصل بالعملية، كلها أمور ساهمت فى معرفة الطفل بالنواحى الجنسية والتزاماتها وتوقعات المجتمع.

وكانت الاحتفالات بختان البنت محدودة إلا أن البنت تتعرض لآلام تناسلية قاسية، ولاتترك موقعها إلا بعد فترة طويلة فهى ترقد مكتوفة القدمين لمدة تتراوح بين خمسة عشر يوماً وأربعين يوماً ولاتفكر إلا فى أعضائها التناسلية. وتتذكر النساء الطاعنات فى السن جيداً هذه الفترة المؤلمة رغم مرور خمسين أو ستين عاماً على هذا الحدث. وكانت التحذيرات المتواصلة والتنبيهات التى تختص بالعفة والزواج تعمل على تعزيز المعرفة الجنسية والتفرعات المخيفة للاتصال الجنسى لدى الطفل. كما ساهمت فى المعرفة والانجذاب نحو الجنس تلك المحرمات والاحتياطيات التى اتخذت لإبعاد الخطر الذى قد يجلبه الجن الذى يتهجم على الأعضاء التناسلية. ويتولد لدى الطفل بعد هذه التجربة إحساس بغموض وأهمية الجنس، ومهابة أضرار السلوك الماجن، وكل ذلك يولد لديه مسئولية ومعرفة قوية بالأعضاء التناسلية.

وكانت هذه الاحتفالات ذات وقع نفسى متناقض. فهى من ناحية تتميز بتأكيد الذات وتركز على المستقبل. ومن ناحية أخرى، كانت تتسم بالألم والرعب والعقاب. وكانت هذه المواقف مناسبة لإدخال الرعب فى قلوب الأطفال ولكبح جماح الرغبات الجنسية الأوديبية وتلقين الوداعة مما يؤدى إلى تعزيز تطوير الأنا العليا.

كما ينبغى أن نتذكر أن الوالد والوالدة يلعبان دوراً هاماً أثناء العملية. فالأم تساند الطفل بحمله ووضع الأعشاب على الجروح إلخ. أما الحلاق - وليس الوالد - فهو الذى يحدث الجرح. وخلافاً لتفسيرات فرويد، فالتأثير الرئيسى هنا لا يكمن فى كبح الدوافع العدوانية نحو الوالد أو تعزيز الوداعة لأنه من المستبعد أن تتكون لدى الطفل دوافع عدوانية شديدة نحو الوالد النوبى الذى يعمل فى المدينة لفترات طويلة، كما لا يوجد ما يبرر اختفاء الرغبات المحرمة تجاه الأم. كما يؤدى الدور الذى تقوم به الأم فى احتفالات الختان إلى تصاعد اعتماد الطفل عليها.

وكشفت الأدلة أن التأثير الرئيسى لهذه الاحتفالات على الطفل يكمن فى زيادة توعية الطفل بالأمور الجنسية وتزايد القلق حول مغزاه الاجتماعى. فقد تعرض الطفل للألم وكان محاصراً بالمحرمات والاحتياطات التى تهدف إلى حماية أعضائه التناسلية من التدمير كما

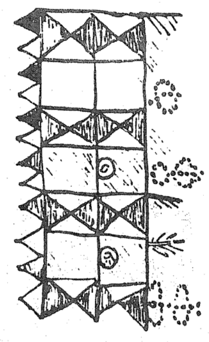


كانت تحاصره القوى الغيبية التى تتعلق بالخصوبة. وكان الزواج يلوح فى الأفق كحدث ممتع يكتنفه الغموض وعدم الفهم مما ينذر بالخطر.

ولقد كان عمار على حق عندما قرر أن مراسم الختان لطفل سلوا هى بداية توليه الدور الاجتماعى إلا أن تطبيق نظرية فان جنب Van Gennep (شعائر المرحلة) على شعائر النوبة لن تحقق هدفها نظراً لإفراطها فى تبسيط (وإعداد تصورات مسبقة عن) وظائف هذه الشعائر. فالمعايير الفسيولوجية تحدد نوع الطفل النوبى منذ ولادته، ولايوجد مايسمى بالخصائص الأنثوية التى يستأصلونها من خلال العملية (كما اقترح فان جنب 1960 وويتنج وآخرون 1958، 1961). وتعم الفرحة والسعادة عندما يكون المولود ذكراً ومنذ هذا التاريخ يتعامل معه الجميع على هذا الأساس. وأثناء العملية يعترف الجميع بذكورته المحددة مسبقاً. فالشعائر تمثل وسيلة اجتماعية تسعى الأسرة من خلالها إلى تأكيد وجودها ووضعها وتضامنها الاجتماعى. وعلى المستوى الفردى ينال الطفل رضاء وموافقة المجتمع على عضويته، فيتم الاعتراف به على المستويات الأربعة: (1) كفرد ينتمى إلى الذكور أو الإناث، (2) كفرد من أبناء عائلة معينة، (3) كفرد شرعى فى المجتمع، (4) كفرد ينتمى إلى العالم الإسلامى. ويهدف هذا إلى دعم تحقيق الذات والرأى الذى يكونه الشخص عن نفسه، وهى من السمات الواضحة فى الشخصية النوبية، وتظهر بشكل جلى لدى كبار السن فى النوبة.

ويجب أن أؤكد أن الاعتراف بعضوية الفرد فى المجتمع لايعنى أن هنالك تحولاً فى الأدوار كما يزعم بعض الباحثين حيث إن الأطفال الذين أجريت لهم عملية الختان يستهزئون بالأطفال الذين لم تجر لهم هذه العملية إلا أن ذلك لا يؤثر أو يغير الأدوار التى يقومون بها فى المجتمع. إذ يظل الطفل يعامل كطفل وفقاً للمرحلة العمرية. فالختان لايمثل سوى مرحلة إعداد لأدوار مستقبلية ـ الزواج.

أما الرموز الأنثوية التى تستخدم فى ختان الذكور كوضع الكحل على العيون أو الحنة فى الأيدى وطرحة العروس فقد تبدو أموراً ترمز إلى الانتقال لمرحلة الذكورة، فعمار يتبنى مثل هذه الاستنتاجات من شعائر الختان التى درسها فى سلوا ويقرر أنه توصل إلى هذه النتيجة من الملاحظة التى أبداها الحلاق الذى تولى تنفيذ العملية وهى: «دعنا نضع قطعة القماش الأنثوية حولك، وبذلك تبدو كأنثى حتى تتجنب العين الشريرة». ولا أدرى كيف نستنتج التحول من أنثى إلى ذكر من مثل هذه العبارات، فالنوبيون يستنكرون تماماً هذا التفسير، فهم لا يعتبرون الولد أنثى قبل عملية الختان، فالرمزية توحى أن هناك بعض الخصال الأنثوية المؤقتة ليحتفوا ويتعرفوا على ذكورته. ولاشك أن نزع الوشاح يؤكد ذكورة الصبى ويقلل من قيمة الذكورة فى الثقافة النوبية.



من الواضح أن هنالك عوامل معقدة فيما يختص بالرمزية فى هذه الشعائر مما يعرقل تفسيرها بيسر. وكما هو الحال فى عبارات حلاق سوا، فالهدف من شعائر الختان هو الحماية من الأشباح الشريرة، لأن هذه المخلوقات تهدد حياة الأطفال الذكور، لذا يسعى القائمون على الختان إلى إخفاء شخصية هؤلاء الأطفال. إذن لماذا يتقمص شخصية العروس بدلاً من شخصية فتاة عادية؟ فالبنات يرتدين زى العروس فى طقوس الختان، وترتدى النساء أثناء الولادة الزى لترضية أشباح النهر والذكور أيضاً يرتدون الأزياء النسائية عند الزواج وأثناء المشاركة فى حفلات الزار (انظر الفصل العاشر). لذا نجد أن محاولة تفسير هذا السلوك الشعائرى على أنه يهدف إلى تجريد الطفل من ذاته الأنثوية يعد تفسيراً يجانبه الصواب ولا يعبر عن حقيقة الموقف. فالإناث اللاتى يتبعن نفس هذه الطقوس لا يهدفن إلى تغيير طبيعتهن الأنثوية.

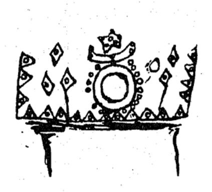
ولا يميل النوبيون خلافًا لما يذهب إليه كل من ويتنج Whiting (1965) ويونج Young (1958) إلى محو الخصال الأنثوية لدى الأطفال. فالطفل بالنسبة لهم إنسان غير مكتمل الشخصية، وعلى المجتمع أن يسعى نحو ضمان اكتمال شخصيته من خلال الوسائل الرمزية والسحرية فالشخصية غير المكتملة دائماً فى حاجة إلى الاهتمام الشعائرى. فالفكرة التى تؤكد أن هذه الممارسات تهدف إلى تغيير نوع الفرد من الأنوثة إلى الذكورة لا مبرر لها على الإطلاق. من المؤكد أن ختان الطفل ما هو إلا تطهير جراحى له ووسيلة فعالة نحو اكتمال الذكورة أو الأنوثة التى تعتبر فى طور النشأة عند إجراء العملية.

ويعد الختان فى رأى الطفل خطوة هامة نحو دعم الذات، فمعظم القيم الثقافية التى لم يتفهمها فى الماضى، تتبلور صورتها لديه من خلال هذه الشعائر. وفى نفس الوقت، تنطبع معرفته بذكورته أو أنوثته فى الوجدان، فيدرك ذكورته وما تصاحبها من صلاحيات. كما شاهد الأدوار التى من المنتظر أن يؤديها فى المجتمع أو المنظومة الكونية. وتلك الأمور المكونة للشخصية كانت لا تخلو من الآلام والخوف من المخاطر الغيبية. وهكذا نجد أن هذه الشعائر ذات طبيعة وظيفية متناقضة، فهى تتضمن الخير والشر والمتعة والألم.

ولاشك أن هنالك اختلافًا واضحًا فى المكانة الاجتماعية بين الجنسين فى الشعائر النوبية، مما يعكس الاتجاهات الثقافية السائدة. ففى شعائر الذكور تسود العناصر الإيجابية المدعمة للذات. كما أن للشعائر الأنثوية بعض العناصر الإيجابية إلا أنها تركز على العقاب والسيطرة الاجتماعية. كما توضح الشعائر للفتاة أن مسئولية إنجاب الأطفال تقع على عاتقها. إن هنالك اعتقاداً بأن المرأة لا تستطيع السيطرة على رغبتها الجنسية، فهى تدرك أن لديها عضواً أنثوياً ينجذب إليه الرجال مما ينذر بنتائج اجتماعية خطيرة. فمن حيث علاقتها الاجتماعية فى مقتبل حياتها تدرك الفتاة أنها ذات طبيعة عاطفية وأنها تفتقد إلى الفكر والسلوك الأخلاقى، وأنها مسلمة من الدرجة الثانية ولا يسمح لها بدخول المساجد وخاصة فى فترة الحيض. سرعان ما تكتشف الفتاة أن ضعفها وميولها الجنسية تشكل خطراً على شرف العائلة. ولاشك أن ما يسميه أنطون (Antoun) (1968، ص 672) «مبادئ الأخلاق» تلعب دوراً هاماً فى إقامة شعائر الختان، ولكن الفتاة تدرك أن الشرف والصلاحية الاجتماعية تأتى فى المرتبة الثانية للعقاب والألم. ويسيطر على عقل الفتاة مشاعر الخوف الجنسى والقلق الذى يتعلق بمسئوليات القدرة على الإنجاب وانطباعها بأنها أقل مكانة من الرجل.

ومن الواضح أن هنالك أيضًا بعض المظاهر الاجتماعية التى تدعم الذات ونشهدها فى التأكيد على الدور الأنثوى فى الإنجاب والجاذبية الجنسية، هذا رغم أن أهمية هذه الجاذبية لاعتداد المرأة بنفسها تعكس القلق الثقافى من الجنس. كما نشهد دليلاً آخر على هذا القلق عندما يرحل الزوج للعمل فى المدينة، فتلجأ المرأة لإجراء عملية غلق الفرج كوسيلة لإثبات إخلاصها وعفتها خلال فترة غيابه. كما وجدنا حالات أخرى اضطرت فيها الفتيات العذارى إلى إجراء العملية مرة ثانية عندما قررت امرأة كبيرة من الأقارب أن العملية الأولى لم تجر بالطريقة التى ترضى الزوج المرتقب ولا توحى بالعفة والطهارة.

وهذه الاختلافات بين الجنسين فى الشعائر والطقوس تعكس مبادئ انفصال أو عزل الجنسين وهيمنة جنس على جنس آخر، وهى مبادئ ذات أهمية بالغة فى النظام الاجتماعى النوبى. ربما يعتبر الشرق الأوسط أكثر مناطق العالم صرامة فى القواعد الاجتماعية التى توجب انفصال الجنسين. ولا يوجد مكان فى العالم تقوم فيه التفرقة الجنسية على الإيمان بأن الرجال والنساء مراتب مختلفة من الناس. والنوبيون يؤمنون بهذه الأفكار والممارسات الإسلامية العامة. فرجال النوبة ونساؤها يعيشون فترات طويلة من حياتهم وسط مجموعات من نفس جنسهم. وتتجسد هذه الفروق الجنسية فى رموز وأنماط سلوكية عديدة. وقد لعبت



العمالة المهجرة كأحد أنماط الحياة فى النوبة دوراً أساسياً فى اتساع الفجوة بين عالم الرجال وعالم لنساء.

وهكذا يتضح أن الطفل النوبى كان يتحرك فى محيط اجتماعى يتسم بالانشقاق. وبالنسبة للمجتمع كانت مراسم الاحتفالات بالختان تجسد وتدعم هذه التركيبة الاجتماعية، أما بالنسبة للطفل فكانت هذه الشعائر تغرس فى وجدانه شكل ومضمون هذه التركيبة كما تحدد موقعه فى هذه المنظومة.

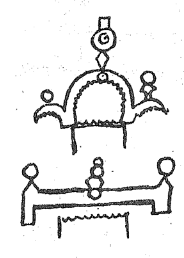
التغيرات التى طرأت على الشعائر

تعتبر طقوس الختان من أكثر شعائر النوبة التى طرأت عليها التغير فى السنوات الأخيرة. فعملية الختان صارت مطلباً دينياً بسيطاً ويجريها اليوم الحلاق فى مناسبة خاصة، كما هو الحال فى مناطق عديدة فى مصر، ولم تعد احتفالاً كبيراً يشارك فيه المجتمع وتقام فيه الولائم. ومازال الطفل يحصل على بعض الهدايا من أقاربه فى يوم العملية، ويقدم الأبوان البلح للضيوف. ومازالت الإجرءات الوقائية تتخذ ضد العين الحسودة والمشاهرة. والمبررات التى دفعت إلى هذه التغيرات تتمثل فى التكاليف الباهظة لهذه الاحتفالات والتى لم تعد تتحملها إمكانيات أهل القرية.

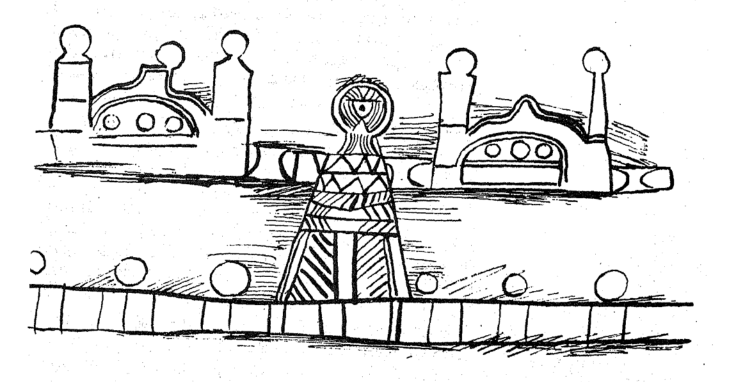
بيد أن احتفالات الختان بالنسبة للإناث مازالت تحتفظ بشكلها القديم. ويرجع ذلك إلى انعزال النساء وابتعادهن عن المؤثرات الثقافية، هذا فضلاً عن بساطة طقوسهن بالمقارنة بطقوس وشعائر الرجال. والتغير الرئيسى فى ختان الإناث يكمن فى أن طبيعة العملية أصبحت أقل عنفاً. وهنالك اتجاه للتخلى عن «الطريقة الفرعونية» واستبدالها «بالطريقة المصرية» والتى تكتفى ببتر بسيط للبظر مما لا يتطلب إجراء عملية أخرى لفتح الفرج أثناء الزواج. وهذا التغير نحو الاعتدال تسانده الآراء الإسلامية، مثل «طهروا ولا تبالغوا» (ترمنجهام Trimingham 1965، ص 182). والمواقف المتغيرة تتضح من العبارات التى يرددها النوبيون: إن الطريقة المصرية لا تحرم المرأة من متعة الجماع.

وهنالك أدلة تبين أن هذه التغيرات الشعائرية تتسق مع التغيرات الأخرى فى الثقافة النوبية. فالظروف التى دفعت الرجال النوبيين للعمل فى المدينة حيث تأثروا بالقيم الحضرية، وهى نموذج للقيم التى تتصل بالثقافة القومية المصرية، وبفقدان أشجار النخيل والمصادر الزراعية أصبح النوبيون يعتمدون على الأوراق المالية ولم تعد الأرض الزراعية تمثل أى أهمية بالنسبة لهم. ويصاحب هذا التغير ضعف الانتماء للسلالة وما يتعلق بها من قيم واتجاهات. وصارت هذه التغيرات واضحة وضوح الشمس فى الجزء الجنوبى من النوبة المصرية. فالدراسات التى أجريت قبل التهجير تبين أن النظام الاجتماعى فى بعض مناطق الفاديجا يرتكز كلياً على الأسرة الصغيرة وعلى العلاقات التى يكونها الفرد ذاته ولايقوم على القبلية والسلالة كما كان فى الماضى (فيرنيا Fernea 1967، ص 260 - 286).

وقد أسفرت هذه التغيرات التى صاحبها التعليم المتزايد والاتصال الدائم بالعالم الخارجى من خلال المذياع والمجلات والصحف ووسائل المواصلات عن تغيرات وتعديلات فى مفهوم الزواج وفى مكانة المرأة. وعلى الرغم من المحاولات الجادة للحفاظ على العادات والتقاليد إلا أن النوبيين تخلوا عن قيم مثل الزواج من بنت العم أو إنجاب أطفال كثيرين، رغم أهميتها بالنسبة للنوبيين إذ لم تعد الخصوبة والقدرة على الإنجاب من الأولويات. كما فقد مبدأ هيمنة الذكور فعاليته ويرجع ذلك إلى انتشار الأفكار الغربية التى تنادى بالمساواة بين الجنسين، كما ساهم رجال النوبة الذين يصطحبون زوجاتهم للحياة فى المدن فى انتشار هذه الأفكار على نطاق واسع (جايزر Geiser 1967). كما كانت لهذه التغيرات أثراً واضحاً على الحياة المنعزلة التى اعتاد عليها الذكور والإناث فى النوبة.



ولأن هذه المبادئ والقيم الاجتماعية كانت تدعم وترتبط بالنظام المعقد لختان وشعائر الزواج، فليس من الغرابة أن تؤدى التغيرات الاجتماعية إلى تفريغ هذه المفاهيم والقيم من مضمونها ومغزاها العاطفى. وهذا التفسير يدعمه التمييز الجنسى الذى طرأ عليه التغير. فقد كادت أن تختفى احتفالات ختان الذكور إلا أن احتفالات النساء لم تتعرض للتغير، رغم أنها بدأت تستجيب للتغيرات التى حدثت فى الدور النسائى فى المجتمع.





السكتة فى المثل الشعبى

د. إبراهيم الدسوقى

السكتة Pause هى «وقفة قصيرة أثناء الكلام، تقع غالبًا قبل الوحدات التى تحمل معلومات ذات أهمية خاصة، أو الوحدات ذات الأهمية الأقل»[١]. وهى تمثل انتقالة Transition أثناء الكلام. فهى «خاصة فنولوجية تتعلق بالطريقة التى ترتبط بها الكلمات مع بعضها البعض»[٢]. وهى تمثل فجوات Gaps أو تقاعسات Hisitations أثناء إخراج المنطوق[٣].

ويستخدم مصطلح «السكتة» على نطاق واسع فى الدراسات اللغوية Linguistics، وعلم الأصوات Phonetics وعلم اللغة النفسى Psycholinguistics حيث قامت محاولات جادة لتقديم وصف دقيق لأنماط هذه الظاهرة، ووظائفها، والنتائج المترتبة على هذه الأنماط والوظائف[٤].

ويفرق اللغويون بين شكلين من أشكال السكتات هما[٥]:

ـ السكتة الصامتة Silent Pause، وهى التى تتم فى شكل فترة الصمت التى تتم بين الكلمات.

ـ السكتة المشغولة Filled Pause، وهى السكتة التى تشغلها بعض التمتمات الصوتية التى لا علاقة لها بمعنى الجملة مثل: آ، إم، أو كلمات مثل: أعنى، وأقصد، وفى الواقع، ....إلخ[٦].

ويسميها بعضهم الوقفة المفتوحة Open Juncture، والوقفة المغلقة Cloused Juncture، ويسميها البعض الآخر بالانتقالة Transition[٧].

ويستخدم الذين يتحدثون ببطء ـ غالباً ـ وقفات أكثر من هؤلاء الذين يتحدثون بسرعة، فعندما يتحدث الناس يضيع أكثر من نصف الوقت الذى استغرقه المنطوق فى الوقفات[٨].

(١) Dictionary of Language and Linguistic,. Hartmann ad. Stark Applied Science Publishers. LTD. London. 1973, P. 166.

(٢) Ibid, P. 241.

(٣) Longman Dictionary of Applied Linguistics Jack Richards, and others, England, 1985, P. 210.

(٤) Adictionary of Linguistics and Pgonetics, David Crystal, Basil Blackwell, Oxford, 1987, P. 223.

(٥) انظر:
- Dictionary of Language and Linguistucs, 241.
- Longman Dictionary of Applied Linguistics, P. 210.
- Dictionary of Linguistics and Phonetics, P. 223.

(٦) يقابل هذه الشاغلات للسكتة فى العربية عناصر لغوية أخرى فى الإنجليزية مثل: ah، er، um، mm.

(٧) Dictionary of Language and Linguistic, P. 241.

(٨) Longman Dictionary of Applied Linguistics, P. 210.

ووقف العلماء على بعض وظائف هذه السكتة أثناء النطق بالكلام، منها: التقاط الأنفاس، وتحديد الروابط النحوية، وإتاحة الوقت لترتيب المادة الجديدة[9]. إلى جانب وظائف أخرى ستحاول الصفحات التالية إظهار بعضها من خلال لغة المثل الشعبي.

وتختلف السكتة - بهذا المفهوم - عن الوقف الذى تحدث عنه النحاة فى اللغة العربية[10]، وتختلف عن «الوقف» و«القطع» و«السكت» فى علم التجويد[11] حيث تمت معالجة هذا الموضوع فى إطار مايحدث للحرف الموقوف عليه كأن يكون بزيادة «هاء»، زيادة لازمة، أو غير لازمة،... أو إبدال الحرف الموقف عليه «شيئاً» إذا كان كاف المؤنث، أو يكون بالسكون الصريح، أو بالإشمام، أو الروم، أو التضعيف، أو يكون بإبدال حركة الإعراب حركة طويلة، أو نقل حركة الموقف عليه إلى الساكن قبله، أو الوقف على الهمزة بتخفيفها، أو الوقف على تاء التأنيث بقلبها هاءً، والوقف على الألف بزيادة هاء، أو الوقف على النون الحقيقية بقلبها ألفاً ويمكن الرجوع إلى المظان للوقف على مزيد من المعلومات حول هذه القضية.

و«العامية» ـ لغة الأمثال الشعبية، موضوع الدراسة ـ لغة غير معربة، ومن ثم لايكون هناك تأثير لهذه «السكتة» سوى كونها عنصراً من عناصر توصيل المعنى، يقف جنباً إلى جنب مع المفردات، والنظام النحوى الذى صبت فيه.

تقوم اللغة بأداء الوظائف التالية[12]: الوظيفة الفكريةً Ideational أى: «أن تكون اللغة وسيلة ناقلة للأفكار» والوظيفة التعاملية Interpersonal حيث «يكون المرسل والمستقبل فى حال اتصال»، والوظيفة السياقية Contextual حيث تكون الرسالة بين المرسل والمستقبل مناسبة للسياق الذى صيغت فيه. وطبقاً للوظيفة التى يتم دراسة اللغة فى إطارها يكون النظر فى بنيتها.

فالجملة فى اللغة تقوم على ركنين أساسيين[13] هما المسند إليه والمسند، وتختلف طبيعة المسند إليه باختلاف الوظيفة التى تؤديها اللغة فيكون المسند إليه مبتدأ، أو فاعلاً نحوياً Grammatical Subject كما فى:

الولد مات

مات الولد

حيث وقعت كلمة «الولد» من ناحية البنية النحوية مبتدأ، و«مات» خبراً جملة فعلية له، ووقعت فى المثال الثانى فاعلاً نحوياً للفعل «مات».

ويكون المسند إليه فاعلاً منطقياً Logical Subject إذا كان هو المؤدى الحقيقى لحدث الفعل الموجود فى الجملة كما فى:

الولد ألقى الحجر

ألقى الولد الحجر

حيث قام «الولد» بأداء «إلقاء الحجر» فكان فاعلاً منطقياً فى الجملة الأولى والثانية.

ويكون المسند إليه فاعلاً نفسياً Psycholological Subject وهو ما يدخل فى العبارة باعتبارها رسالة داخل محيط أوسع، وتقوم هذه الرسالة على طرفين هما:

(٩) Dictionary of Linguistics and Pgonetics, P. 223.

(١٠) حيث يعنى «قصع النطق عند آخر الكلمة، وهو ما يكون اختيارياً، أو استثباتاً، أو إنكاراً أو تذكراً، أو ترنماً. وغالبه يلزمه تغييرات ترجع إلى سبعة أشياء هى: السكون، والروم، والإشمام، والإبدال، والزيادة، والحذف، والنقل، وهذه الأوجه كما يقول الصبان «مختلفة فى الحسن والمحل».
- **حاشية الصبان على شرح الأشمونى**. دار إحياء الكتب العربية عيسى البابى الحلبى. د. ت ٢٠٣/٤ - ٢٠٤، وانظر:
- **ارتشاف الضرب من لسان العرب**. أبو حيان الأندلسى. تحقيق: مصطفى النماس. ط ١. ١٩٨٤م. ٣٩٢/١.
- **شرح المفصل**. ابن يعيش. عالم الكتب. بيروت مكتبة الخانجى. القاهرة. د. ت. ٤٥/٩ - ٩٠.
أوضح المسالك. ابن هشام. دار الندوة الحديثة. بيروت. ط ٦. ١٩٦٦م/٣/ ٢٨٦ - ط ٢٠، ١٩٨٠م/٤/ ١٧٠ - ١٨١.

(١١) يعرف علماء التجويد الوقف بأنه «قطع الصوت عند آخر الكلمة زمناً يتنفس فيه عادة بنية استئناف القراءة، لا بنية الإعراض عنها، وينبغى معه البسملة فى فواتح السور، ويكون على رءوس الآى، وأواسطها، ولا يكون فيما اتصل رسماً ويقسمه العلماء إلى وقف اختيارى، ووقف اضطرارى، أما القطع فهو «قطع القراءة رأساً، أى الانتهاء منها والسكت هو قطع الصوت زمناً دون الوقف من غير تنفس بنية العودة إلى القراءة، ويكون فى وسط الكلمة، وفى آخرها، وعند الوصل بين السورتين» انظر:
- **النشر فى القراءات العشر**. ابن الجزرى. مراجعة الشيخ على محمد الضباع. المكتبة التجارية الكبرى. د. ت. ٢٠٩/١ وما بعدها. باكستان ١٣٩١هـ ص ١٥٣ وما بعدها.
- **شرح طيبة النشر فى القراءات العشر**. الجزرى (أحمد بن محمد بن محمد بن على توفى ٨٥٩هـ). تحقيق الشيخ على محمد الضباع. مصطفى البابى الحلبى. ط١. ١٩٥٠م. ص٣٥، ٣٦، ٤٢.
- **القطع والائتناف**. أبو جعفر النحاس (ت ٣٣٨). تحقيق أحمد خطاب العمر.

الموضوع Theme، والمحمول Rheme، وهما طرفا القضية المنطقية(١٤)، فالموضوع هو محور الرسالة، وهو العنصر القابع فى أول الرسالة حيث يمثل بين المرسل والمستقبل حداً أدنى من المعرفة المشتركة بينهما، فهو أساس متفق عليه Given، أى يتنبأ المرسل بأن المستقبل يشترك معه فى معرفته، أما المحمول فهو المعلومة الجديدة التى يقدمها المرسل إلى المستقبل، أى: ما يتنبأ المرسل بأن المستقبل لا يعرفه. والفاعل النفسى، أو الموضوع، أو الأساس المتفق عليه من جهة فى مقابل المحمول، أو المعلومة الجديدة من جهة أخرى هما ركنا ما يسمى ببنية المعلومة Formation Structure(١٥). وذلك فى مقابل ما يسمى ببنية الجملة وقد يكون هذا الفاعل النفس، أو الموضوع، أو المتفق عليه، ضميراً، أو اسماً، أو جملة شرط، أو حتى جملة كاملة، كما فى:

أنا (لا أعرف).

معنويات الجندى (مرتفعة).

فجأة (هرب من القاعة).

الذى بيته من زجاج (لا يلقى الناس بالحجارة).

ويعرف طرفا الإسناد عند المناطقة بالحدود المنطقية. فالحد المنطقى هو «اللفظ الذى يصلح لأن يخبر به وحده، أو يخبر عنه وحده»(١٦). ولا عبرة لعدد الألفاظ التى تحدد هذا الحد المنطقى(١٧). فقد يكون كلمة واحدة كما فى: ملك، وقد يكون كلمتين كما فى: «ملك مصر» أو أكثر من كلمتين كما فى: زاويتا القاعدة فى المثلث المتساوى الساقين، ومثل المربع المنشأ على وتر الزاوية فى المثلث القائم الزاوية، وهكذا..

ويتم تحديد الموضوع، أو المتفق عليه، والمحمول أو المعلومة الجديدة من خلال النبر الأساسى Fundmental (السلسلة النغمية).

واستناداً إلى هذا الأساس النظرى، سيحاول البحث النظر فى لغة الأمثال الشعبية، للوقوف على مواطن السكتات فيها.

وبالنظر فى الأمثال - موضع الدراسة - يمكن أن نقسم السكتة إلى المستويات التالية:

١- **سكتة كبرى**، وهى السكتة التى تقع فى آخر المثل، سواء استؤنف الكلام أو لم يستأنف وسيرمز لها بالرمز (■).

٢- **سكتة وسطى**: وهى السكتة التى تكون فى نهاية شطر المثل، إذا كان يتكون من أكثر من شطر، وسيرمز لها بالرمز (▲).

٣- سكتة صغرى ١، وهى السكتة التى تكون بعد الموضوع وسيرمز لها بالرمز (※).

٤- سكتة صغرى ٢، وهى السكتة التى تكون بعد المحمول الأول إذا تعددت المحمولات فى المثل، وسيرمز لها بالرمز (©) ويمكن التمثيل لذلك بالأمثلة التالية:

أولاً: السكتة الكبرى: وهى تكون فى نهاية المثل، طويلاً كان أو قصيراً، قائماً على شطر واحد أو أكثر. ويمكن التمثيل لذلك بما يلى:

- أكل الحق طبع ■

- برّه ورده، وجوه قردة ■

وزارة الأوقاف بالعراق. مطبعة العانى. بغداد ١٩٧٨م.
- **هداية القارى إلى تجويد كلام البارى**. عبد الفتاح السيد عجمى المرصفى. حقوق الطبع محفوظة للمؤلف. ط١. ١٩٨٢م. ص٤٠٩ وما بعدها.

(١٢) Language Structure and Language Function, M. A. K Halliday, net horizons in linguistics, penguin Books LTD Harmonds - eoth Middlesex. England, 1975. p. 140.

(١٣) Language Structure and Language Function, p. 141 - 144.

(١٤) يعرف المناطقة الموضوع بأنه ذات مشخصة تطلق على صفة من الصفات، ويجب أن يكون كذلك دائماً وينظر إليه على هذا الأساس، أما المحمول فهو ما يثبت شيئاً لشئ.
انظر:
المنطق الصورى: عبد الرحمن بدوى. مكتبة النهضة العربية المصرية. ط٣. ١٩٦٩. ص ١٢١.

(١٥) Language Structure and Language Function, P. 162

(١٦) **المنطق التوجيهى**. أبو العلا عفيفى. مطبعة لجنة التأليف والترجمة. القاهرة. ١٩٤٧م. ص ١٢ - ١٣.

(١٧) انظر السابق. ص ١٢ - ١٣.

ـ الأب عاشق، والأم غيرانة، والبنت حيرانة ■

ـ قالوا للديب: حيسرحوك فى الغنم، قام عيط، قالوا: دا: شئ تحبو، قال: خايف يكون الخبر كدب ■

وقس على ذلك بقية الأمثال موضع الدراسة، أو خارج موضع الدراسة، فالسكتة الكبرى تكون فى نهاية المثل. حيث تم تقديم المعلومة التى يحملها المثل كاملة.

ثانياً: السكتة الوسطى: وهى التى تتم فى داخل بنية المثل، وتكون فى نهاية أشطر المثل، حيث يمثل كل شطر معنى كاملاً، فقد يكون المثل قائماً على:

شطرين، كما فى:

ـ بره وردة ▲ وجوه قردة ■

حيث تكون سكتة وسطى بعد كلمة «وردة» باعتبارها نهاية شطر مع كلمة «بره»، وسكتة كبرى فى نهاية المثل بعد كلمة «قردة» باعتبارها آخر المثل.

ثلاثة أشطر، كما فى:

الأب عاشق ▲ والأم غيرانة ▲ والبنت حيرانة ■

حيث تكون سكتة وسطى بعد كلمة «عاشق» حيث نهاية الشطر الأول، وسكتة وسطى أخرى بعد كلمة غيرانة حيث نهاية الشطر الثانى، وسكتة كبرى بعد كلمة حيرانة حيث نهاية المثل.

ثالثًا ورابعًا: السكتة الصغرى ١ التى تكون بعد الموضوع داخل المثل، إن كان ذا شطر واحد، أو فى داخل كل شطر على حدة، إن كان المثل ذا شطر واحد أو أكثر. أما السكتة الصغرى ٢ فتكون فى المثل إذا كان يشتمل على أكثر من محمول فى المثل، أو فى أشطره إن كان يقوم على أكثر من شطر. «وتظهر السكتة الصغرى ١، ٢ فى داخل المثل القائم على العناصر التالية:

١ – موضوع + محمول كما فى:

ـ الجوع ❊ كافر ■

ـ ابن الحرام ❊ ماخلاش لابن الحلال حاجة ■

ـ اللى تعرف ديته ❊ اقتله ■

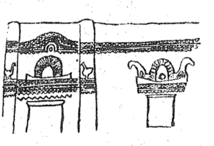
حيث تكون السكتة الصغرى ١ بعد كلمة: الجوع، والحرام، وديته التى تمثل الموضوع فى كل مثل، ثم السكتة الكبرى فى نهاية كل مثل.

٢ـ موضوع + محمول١ + محمول ٢ كما فى:

ـ الدراهم ❊ مراهم © تخلى للعويل مقدار ■

ـ جفن العبد ❊ جراب ما يملاه إلا التراب ■

ـ زى شرابة الخرج ❊ لا تعدله © ولا تميله ■





فكل محمول مرتبط بالموضوع الأصلى، ويضيف معلومة جديدة بشأنه، وقد جاءت السكتة الصغرى ١ بعد كلمة «الدراهم» فى المثل الأول، و«جفن العين» فى المثل الثانى،

«زى شرابة» الخرج فى المثل الثالث، وجاءت السكتة الصغرى ٢ ، بعد كلمة «مراهم» فى المثل الأول، «وجراب» فى المثل الثانى، «ولا تعدله» فى المثل الثالث، وجاءت السكتة الكبرى فى نهاية كل مثل.

٣ـ موضوع + محمول + محمول + محمول كما فى:

ـ إن شفت أعمى ✻ دبه© وخدعشاه من عبو©

مانتش أرحم من ربو■

بعد «إن شفت أعمى»، والسكتة الصغرى ٢ بعد كلمة «دِبّه» و«عبُّو»، وجاءت السكتة الكبرى فى نهاية المثل.

٤ـ موضوع + محمول + محمول+ محمول كما فى:

الصقر✻ صقر (٢) وله همة (٢) يموت ما لجوع (٢) ماينزل على رمَة■ فجاءت السكتة الصغرى ١

فجاءت السكتة الصغرى ١ بعد الموضوع «الصقر»، والسكتة الصغرى ٢ بعد المحمول الأول «صقر»، والمحمول الثانى «وله همة»، والمحمول الثالث «يموت مالجوع» والسكتة الكبرى فى نهاية المثل عند كلمة «رمة».

٥ـ وقد يكون المثل قائمًا على شطرين، يتكون كل شطر من موضوع ومحمول فتكون الصورة على النحو التالى:

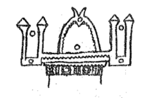
موضوع + محمول، موضوع + محمول كما فى:

ـ جبال الكحل ✻ تفنيها المراود ▲ وكتر المال ✻ تفنيه السنين■

ـ السر بين اتنين ✻ درج وبين تلاتة ✻ فتح الباب وخرج■

ـ إن تفيت لفوق ✻ جت فى وشى وإن تفيت لتحت ✻ جت فى حجرى■

فجاءت السكتة الوسطى بعد كلمة «المراود» فى المثل الأول، و«درج» فى المثل الثانى، و«وشِى» فى المثل الثالث. وجاءت السكتة الصغرى ١ بعد كلمة «الكحل»، و«المال» فى المثل الأول، و«اتنين»، و«تلاتة» فى المثل الثانى، و«لفوق» و«لتحت» فى المثل الثالث. بالإضافة إلى السكتة الكبرى فى نهاية الأمثال الثلاثة.



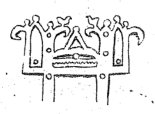
٦ـ وقد يكون المثل قائماً على ثلاثة أشطر، كل شطر منها يقوم على موضوع ومحمول، وتكون صورته على النحو التالى:

موضوع+ محمول، موضوع + محمول، موضوع+ محمول كما فى:

ـ الفار ✻ وقع ما لسقف ▲ قالوا القط ✻ : اسم الله عليك ▲

قال ✻ : سيبنى خلى العفاريت تركبنى■

فجاءت السكتة الوسطى فى نهاية كل شطر، أى بعد كلمة «السقف» و«عليك»، وجاءت السكتة الصغرى ١ بعد كلمة «الفار» و«القط» و«قال»، والسكتة الكبرى بعد كلمة «تركبنى» فى نهاية المثل.



٧ـ وقد يكون المثل مشتملاً على موضوعين ومحمول واحد، فتكون صورته على النحو التالى:

موضوع+ موضوع+ محمول كما فى:

ـ بيع بخمسة ❊ واشترى بخمسة ❊ يرزقك الله بين الخمستين ■

فجاءت السكتة الصغرى ١ بعد كلمات: «بخمسة، آخر الموضوع الأول، و«بخمسة آخر الموضوع الثانى ـ حيث لم تقدم معنى جديداً، وجاءت السكتة الكبرى فى آخر المثل بعد كلمة «الخمستين» .

٨ ـ وقد يكون الموضوع الثانى ذا محمولين، فتكون صورته على النحو التالى:

موضوع+ موضوع+ محمول+ محمول كما فى:

ـ إن لبسوا الكلب الكشمير ❊ ومشّوه فى النقّارة ❊ ما ينساش قولة كشكش © ولا نيامته فى الخرّارة ■

فجاءت السكتة الصغرى ١ بعد كل من الموضوعين عند كلمة «الكشمير» ، «والنقارة» وجاءت السكتة الصغرى ٢ بعد المحمول الأول الذى ينتهى بكلمة «كشكش» . ثم جاءت السكتة الكبرى فى نهاية المثل عند كلمة «الخرارة» .

٩ ـ وقد يكون المثل قائمًا على ثلاثة مواضيع ومحمول واحد، فتكون الصورة على النحو التالى: ـ

موضوع+ موضوع+ موضوع+ محمول كما فى:

ـ خدتك عواز ❊ خدتك لواز ❊ خدتك أكيد العوازل ❊ كدت أنا روحى ■

فجاءت السكتة الصغرى ١ بعد كلمات «عواز» آخر الموضوع الأول، و«لواز» آخر الموضوع الثانى، و«العوازل» آخر الموضوع الثالث، وجاءت السكتة الكبرى فى نهاية المثل على كلمة «روحى» .

١٠ـ وقد يكون الموضوع الأول متبوعاً بمحمولين، والموضوع الثانى متبوعاً بمحمولين فتكون الصورة على هذا النحو:

موضوع+ محمول+ محمول، موضوع + محمول+ محمول كما فى:

ـ قال ياربى ❊ دخلنا بيت الظالمين © وطلعنا سالمين ▲ قال ❊ إيه دخلك © وإيه خرجك ■

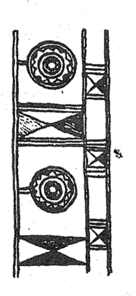
فجاءت السكتة الصغرى ١ بعد كلمتى «ياربى» وقال «آخر الموضوعين» ، وجاءت السكتة الصغرى ٢ بعد كلمة «الظالمين» ، و«دخلك» آخر المحمولين الأولين من المثل . وجاءت السكتة الوسطى بعد كلمة سالمين نهاية شطر المثل الأول، وجاءت السكتة الكبرى آخر الشطر الثانى .

١١ـ وقد يكون الموضوع الأول متبوعًا بمحمول واحد، والموضوع الثانى متبوعًا بمحمولين . فتكون الصورة على هذا النحو:

موضوع + محمول، موضوع + محمول+ محمول كما فى:

ـ قالوا للجمل ❊ زمر ▲ قال لاشفايف مضمومة © ولاصوابع مفسرة ■

فجاءت السكتة الكبرى فى نهاية المثل بعد كلمة «مفسرة» .



وجاءت السكتة الوسطى فى نهاية شطر المثل الأول بعد كلمة «زمر».

وجاءت السكتة الصغرى ١ فى نهاية الموضوع الأول «للجمل»، وفى نهاية الموضوع الثانى بعد كلمة «قال»، وجاءت السكتة الصغرى ٢ بعد المحمول الأول فى الشطر الثانى على كلمة «مضمومة».

١٢ـ قد يكون المثل مكوناً من موضوعين، لكل موضوع محمولان، والمحمول الثانى للموضوع الثانى مكون من موضوع ومحمول مستقلين، فتكون النظرية على هذا النحو:

موضوع+ محمول+ محمول، موضوع+ محمول، موضوع+ محمول كما فى:

الغنى ☼ شكته شوكة © بقت البلد فى دوكة ▲ والفقير ☼ قرصو تعبان قالوا اسكت ☼ بلاش كلام ■

فجاءت السكتة الكبرى فى نهاية المثل، أى بعد كلمة «كلام».

وجاءت السكتة الوسطى فى آخر شطر المثل الأول بعد كلمة «دوكة».

وجاءت السكتة الصغرى ١ بعد الموضوع فى الشطر الأول بعد كلمة «الغنى»، وفى الشطر الثانى بعد كلمة «الفقير»، وبعد الموضوع الثالث بعد كلمة «اسكت».

وجاءت السكتة الصغرى ٢ بعد المحمول فى الشطر الأول بعد كلمة «شوكة»، وفى الشطر الثانى بعد كلمة «تعبان».

وقد يحدث حذف فى أحد ركنى المثل وهو «الموضوع» (١٨) نظراً لعلم المستقبل به، وشعور المرسل بأنه لاحاجة لذكره فيذكر المحمول مباشرة مع الاحتفاظ ببعض العناصر فى الجزء غير المحذوف للدلالة على المحذوف.

وسيضع البحث دائرة حول العنصر المحذوف تمييزاً له عن العنصر المذكور وقد جاءت الأمثال محذوفة الموضع على النحو التالى:

١ـ موضوع + محمول كما فى:

زيتنا فى دقيقنا ■

فلا يكون فى المثل سوى السكتة الكبرى فى آخره بعد كلمة دقيقنا، والموضوع هو الضمير «نحن» أو «احنا» فى العامية، ودل عليه ضمير الجمع «نا» فى «زيتنا» و«دقيقنا».

٢ـ موضوع + محمول + محمول كما فى:

ـ أدعى على ولدى © وأكره من يقول آمين ■

فجاءت السكتة الصغرى ٢ فى نهاية المحمول الأول على كلمة «ولدى»، والسكتة الكبرى فى نهاية المثل على كلمة «آمين»، والموضوع المحذوف هو «أنا» ودل عليه الضمير الموجود فى المثل هو «ياء المتكلم» فى «ولدى» والضمير المستتر فى «أكره».

٣ـ موضوع + محمول + محمول + محمول كما فى:

ـ زى المنشار © طالع واكل © نازل واكل ■

فجاءت السكتة الصغرى ٢ فى نهاية المحمول الأول على كلمة «المنشار»، ونهاية المحمول الثانى على كلمة «واكل»، وجاءت السكتة الكبرى فى آخر المثل على كلمة «واكل» الثانية.

(١٨) يتم هذا فى اللغات الأوربية وغيرها، فى الجمل التى يسموها لا شخصية Ilpleut ففى هذه القضايا يبدو أنه لا يوجد موضوع، ولكن يمكن افتراض «هو» مثلاً. انظر:
ـ المنطق الصورى. ص١٢٨.



والموضوع المحذوف هو الضمير «هو» «أو» «أنت» الذى فهم من كلمة «واكل».

٤ـ موضوع + محمول + موضوع + محمول كما فى:

ـ زى كرابيج الحاكم ▲ اللى يفوتك ❊ أحسن ماللى يصيبك ■

فجاءت السكتة الكبرى فى نهاية المثل بعد كلمة «يصيبك» وجاءت السكتة الوسطى فى نهاية شطر المثل الأول، أى بعد كلمة «الحاكم»، وجاءت السكتة الصغرى ١ بعد الموضوع فى الشطر الثانى بعد كلمة «يفوتك».

ويمكن أن يتحكم المتلقى فى موضع السكتة فيلقى المثل دفعة واحدة، وتكون السكتة الكبرى فقط فى آخر المثل كأن يقول:

ـ الجوع كافر ■

ـ أكل الحق طبع ■

ـ اللى بيتو من إزاز ما يرميش الناس بالطوب ■

ساعتئذ يكون المُلقى مفترضاً موضوعاً عامًا يفسره «الأمر هو»، أو «أصل الموضوع» أو «خلاصة الموقف».. إلى آخر هذه الافتراضات، ويكون المثل كاملاً محمولاً لهذا الموضوع المحذوف.

النتائج:

مما سبق يتضح ما يلى:

١ـ أن المثل الشعبى قد صيغ لأداء وظائف اللغة المختلفة، الفكرية والتعاملية، والسياقية، وظهر هذا فى أفكاره التى يحملها، ومراعاته للعلاقة بين المرسل والمستقبل، ومن ثم صاغ الرسالة طبقاً للظروف المحيطة.

٢ـ يمثل المثل وحدة معلومة، صيغت على أساس من فاعل نفس أو موضوع، أو معلومة معروفة سلفًا بين المرسل والمستقبل من جهة، ومحمول، أو معلومة جديدة يقدمها المرسل للمستقبل يظهرها المثل بوسائله المختلفة اللغوية كالمفردات، والقواعد اللغوية المصبوبة فيها، وغير اللغوية كالنبر والتنغيم، والسكتة.

٣ـ تقوم السكتة بأداء وظائفها، التى من أهمها تحديد المعنى من ناحية تقسيمه إلى موضوع ومحمول فى إطار المثل، أو فى إطار أشطره التى يقوم عليها، حيث يكون أداؤه مقترناً بالسكتات الطبيعية ذا تأثير أكبر مما هو عليه حينما يلقى خالياً من هذه السكتات.

٤ـ تتراوح الأمثال فيما بينها من ناحية تضمنها لهذه السكتات بين البساطة والتعقيد، فقد يقوم المثل على سكتة كبرى فى آخره حتى تميزه عن الكلام العادى، وسكتة وسطى حينما يكون المثل قائمًا على أكثر من شطر، فتكون نهاية كل شطر. وسكتة صغرى ١ بعد الموضوع، وسكتة صغرى ٢ وتكون بعد المحمول إذا تعدد.

٥ـ يكون المثل صورة من صور الكلام العادى فى مواقف الحياة اليومية حيث تحتل «السكتة» مكانة متميزة يتوقف عليها الحكم على الشخص بإجادته لفن الحديث، إذا سكت حينما تجب السكتة، أو بعدم إجادته له حين تأتى السكتة بلا مبرر، أو تأتى حينما تدعو إليها الضرورة.

ويمكن أن يدرس هذا الموضوع على نطاق واسع فى لغة الحياة اليومية للوقوف على سر من أسرار الإلقاء التى تفيد الدارسين لفن الإلقاء، أو الساعين لوضع قواعد صوتية لأداء اللغة العربية واستخدامها فى برامج الحاسوب «الكمبيوتر» المختلفة.

مصادر البحث والمراجع

أولاً: المصادر

- الأمثال الشعبية فى مظانها المختلفة.
- **معجم الأمثال العامية**. أحمد تيمور باشا. لجنة نشر المؤلفات التيمورية. ط٣ ١٩٧٠م.
- شريط مسجل عليه عدد من الأمثال.

ثانياً: المراجع

المراجع العربية:

١- **ارتشاف الضرب من لسان العرب**. أبو حيان الأندلسى (ت ٧٤٥هـ). تحقيق مصطفى أحمد النماس. حقوق الطبع محفوظة للمحقق. ط١. ١٩٨٤م.

٢- **أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك**. ابن هشام (محمد عبد الله جمال الدين بن يوسف بن أحمد بن عبد الله - ت ٧٦١هـ). دار الندوة الجديدة. بيروت. ط ٦، ١٩٨٠م

٣- **حاشية الصبان على شرح الأشمونى على ألفية ابن مالك**، ومعه شواهد العينى. دار إحياء الكتب العربية. عيسى البابى الحلبى. د. ت.

٤- **شرح ابن عقيل** (بهاء الدين عبد الله - ت ٧٦٩هـ)، دار التراث القاهرة. ط ٢٠. ١٩٨٠م.

٥- **شرح طيبة النشر فى القراءات العشر**. محمد بن محمد بن محمد أبى القاسم المقيلى. تحقيق الشيخ على محمد الضباع. مصطفى البابى الحلبى وأولاده. مصر. ط ١. ١٩٥٠م.

٦- **شرح المفصل**. ابن يعيش. عالم الكتب. بيروت. مكتبة الخانجى. القاهرة. د. ت

٧- **القطع والائتناف**. أبو جعفر النحاس. تحقيق أحمد خطاب العمر. مطبعة العانى. بغداد ١٩٧٨م.

٨- **المنطق التوجيهى**. أبو العلا عفيفى. مطبعة لجنة التأليف والترجمة. القاهرة. ١٩٤٧.

٩- **المنطق الصورى**. عبد الرحمن بدوى. مكتبة النهضة المصرية. ط٣. ١٩٦٩م.

١٠- **النشر فى القراءات العشر**. ابن الجزرى (الحافظ أبو الخير محمد بن محمد الدمشقى - ت ٨٣٣هـ). مراجعة الشيخ على محمد الضباع. المكتبة التجارية الكبرى. د. ت.

١١- **نهاية القول المفيد فى علم التجويد**. محمد مكى نصر. المكتبة العلمية. لاهور. باكستان ١٣٩١هـ.

١٢- **هداية القارى إلى تجويد كلام البارى**. عبد الفتاح السيد عجمى المرصفى. حقوق الطبع محفوظة للمؤلف. ط ١. ١٩٨٢م.

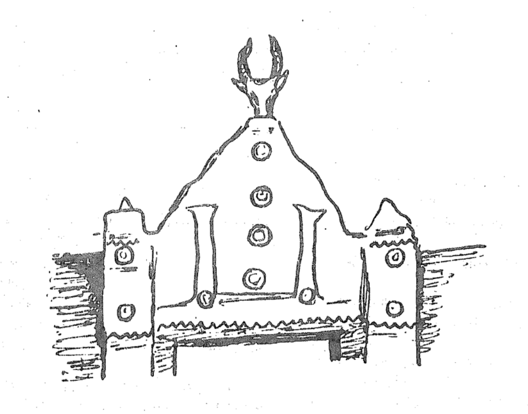
المراجع الأجنبية:

1- A Dictionary of Linguistics and Phonetics, David Crystal, Basil Blackwell in Association with Andre Deutsch, Oxford, 1987.

2- Dictionary of Language and Linguistics R. R. Hartmann & F. C. Stork Applied Science Publishers. LTD, London, 1973.

3- Language Structure and Language Function, New Horizons in Linguistics, Edited by John Lyons, Penguin Books LTD, England, 1975.

4 - Longman Dictionary of Applied Linguistics, Jack Richards, John Platt & Heidi Weber, Longman, England, 1985.



التراث الشعبى والطفل الموهوب

د . كمال الدين حسين

الطفل الموهوب هو الطفل المتميز الذى يتحدى بتميزه المواقف الحياتية كافة، ويتفوق على أقرانه فى جميع المجالات التى يعايشها وتتحدى وجوده، مستعيناً فى ذلك بقدراته العقلية المتميزة والناضجة، هكذا يصفه علماء التربية فهم يعرفون الطفل الموهوب «بأنه من يتصف بالامتياز المستمر فى أى ميدان مهم من ميادين الحياة، وبأنه «كل ذى موهبة، سواء أكانت ذكاءً ممتازاً، أو قدرة ابتكارية عالية، أو أى استعداد أو قدرة خاصة متميزة (١)».

من جهة أخرى، أجمع باحثو ودارسو شؤون الطفل الموهوب، على أن الموهوب هو من «يمتاز بالقدرة العقلية التى يمكن قياسها بنوع من اختبارات الذكاء التى تحاول أن تقيس :

١ ـ القدرة على التفكير والاستدلال.

٢ ـ القدرة على تحديد المفاهيم اللفظية.

٣ ـ القدرة على إدراك أوجه الشبه بين الأشياء والأفكار المتماثلة.

٤ ـ القدرة على الربط بين التجارب السابقة والمواقف الراهنة» (٢).

بمعنى أن هذه الظواهر للوظائف والقدرات العقلية التى يمكن قياسها هى التى تميز الموهوب من جهة، وتحدد خصائصه العقلية من جهة أخرى، لو توافرت بنسبة أعلى من العادى، وهذه الظواهر هى التى تشكل فى جماعها السمة المهمة التى تميز الموهوبين وهى «التفكير الابتكارى»، فالموهوبون متفوقون فى القدرة على التفكير الابتكارى وإنتاج أفكار جديدة أو أصيلة» (٣) كما تؤكد معظم الدراسات . وعلى ذلك، فإن كان التفكير الابتكارى هو واحد من محكات قياس كم الذكاء لدى الفرد الموهوب من خلال ظواهره السابق الإشارة إليها «فيكون الموهوب إذاً» هو الذى يقوم باستثمار ما لديه من ذكاء فى الحياة، «وبقدر مايكون لديه من ذكاء، بقدر ما يكون لديه من موهبة، أى أن هناك ارتباطاً إيجابياً بين مستوى الأداء ومستوى الذكاء، فإذا كان الفرد ذا ذكاء مرتفع، فإنه قد يصل إلى مستوى أداء مرتفع، وبذلك يصبح صاحب موهبة فى هذا المجال (٤)» .

(١) خليل ميخائيل معوض، **قدرات وسمات الموهوبين**، دار الفكر العربى، الإسكندرية، ١٩٨٣، ص١ .

(٢) زيدان نجيب، **تعليم الأطفال الموهوبين**، ط ١، دار الفكر العربى للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٩، ص١١ .

(٣) **المرجع نفسه**، ص ١٩ .

(٤) عبد السلام عبد الغفار، **التفوق العقلى والابتكار**، دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٧٧، ص ٢٢ .

وإن كانت الدراسات المختلفة التى نهجت المنهج العلمى قد بدأت بدراسة الأطفال الموهوبين وقدرتهم على الأداء المتميز مع بدايات النصف الثانى من القرن العشرين، بعد الحرب العالمية الأولى، خاصة دراسة العلاقة بين الأطفال غير العاديين والمتفوقين عقلياً لمعرفة أوجه الشبه والاختلاف. والتى انتهت فى الستينيات من هذا القرن بالإشارة إليهم باعتبارهم موهوبين. «ومع كثرة الدراسات واتساع مجالاتها على هؤلاء الموهوبين، أصبح مصطلح الموهوبين يتسع ليشمل المجالات الأكاديمية، بعد أن كان قاصراً على مجالات الفنون، والمجالات الميكانيكية المختلفة والحرف، ومجال العلاقات الاجتماعية، وأصبح الطفل المتفوق هو الطفل الموهوب، سواء كانت الموهبة فى مجال أكاديمى، أو كان فى مجال مثل الموسيقى أو الرسم أو التمثيل» (٥).

(٥) المرجع نفسه، ص ٥.

هذا ماقال به علماء النفس والتربية، واستخلصوا من دراساتهم سمات للموهوبين من جهة، وللتفكير الابتكارى من جهة أخرى. لكن، أمام هذا الزخم العظيم من الدراسات التربوية والنفسية على الموهبة والموهوبين وعلى المبدعين والعباقرة فى جميع مجالات الحياة المواكبة للتطور الحضارى والثقافى ألم تكن هناك دراسات أو تصورات ما سابقة حول الموهوب من هو ؟ وكيف يمكن التعرف عليه ؟ أو بمعنى آخر، حول خصائص الموهوب وأساليب اكتشافه؟ بالقطع كانت هناك دراسات متعددة قديمة قدم الفكر الإنسانى، وقد خص بها الفلاسفة، بداية من الفيلسوف الإغريقى أفلاطون (٤٢٧ ـ ٣٤٧ ق.م) وحتى القرن التاسع عشر، حيث جاء علماء النفس بدراساتهم التى دارت حول العباقرة والعبقرية، أو حول الإمكانيات العقلية لبعض أفراد المجتمع من المتفوقين فى الذكاء والتحصيل الدراسى والإبداعات الفنية كالشعر والموسيقى.

لكن يقودنا الأمر هنا إلى سؤال آخر؛ حيث كان الإنسان فى الأزمنة البعيدة فيلسوفاً بطبعه ومبدعاً بفطرته، وحيث كانت الجماعة الشعبية هى المبدعة لفكرها ولقيمها الثقافية، وحيث كانت أشكال التعبير الأدبى والشعبى تعبر عن أفكار الجماعة وآمالها وقيمها ومعتقداتها، فى هذه الحقبة ألم يكن هناك موهوبون؟ ألم يلفت نظر المبدع الشعبى ظاهرة الموهبة والموهوبين وكيفية تميزهم عن أقرانهم؟ بالضرورة كانت هناك نماذج لما يجب أن تكون عليه الموهبة وأساليب تعمل على اكتشافها، فالبطل الشعبى الذى تطور مع الفكر الإنسانى ومراحله العقلية والفكرية المختلفة، منذ أن كان الفكر الأسطورى مسيطراً على حياة الإنسان حتى فترات ظهور الأديان والحضارات، كان هو النموذج للموهوب المتميز. يتطور بتطور احتياجات الجماعة لبطل يمثلها، يعبر عنها ويقودها ويحمل مثلها العليا ويدافع عن قيمها ووجودها، وهو الدور الذى أولته الجماعة الشعبية لأبطالها. فكان هو الإله أو شبه الإله القادر على تحقيق العدل والعدالة والخير للشعب حين ساد الفكر الأسطورى، وكان هو الفارس الشاعر الذى يوحد الأمة وينتصر على أعدائها فى السير الشعبية حين ظهرت القوميات، وهو النموذج الإيجابى الخير الذكى الذى يضحى بذاته من أجل الآخرين، هو الموهوب العبقرى الإنسان حين ظهرت الطبقات الاجتماعية، هو البطل القادر على تحقيق آمال شعبه وجماعته، وغالباً جماعة البسطاء والمطحونين، هو من ينتصر على المجهول والخوارق من الكائنات، هو من يملك المبادرة، ويقدم على الأخطار بإرادته، من أجل الآخرين، غير خائف من خطر أو موت، هو الذكى الذى يستثمر ذكاءه وحسن حيلته فى الوصول إلى هدفه، هو بطل الحكاية الشعبية الذى يحقق للجماعة حلمها فى حل الصراع الطبقى وكسر أى قدر ظالم. لذلك، لم تبخل عليه الجماعة الشعبية فى النهاية بمنحه السلطة والثراء، فهى حق له؛ لموهبته وأفعاله .

هذا البطل الشعبى الذى يحمل، من وجهة النظر الشعبية، وكما جاءت بها الأشكال الأدبية فى الثقافة الشعبية، مفهوم الشعب حول الموهوبين من أبنائه. فكيف جاء هذا

المفهوم؟ وكيف حددت الجماعة الشعبية نموذج الموهوب من أبنائها الذى يستحق قيادتها وتحقيق حلمها؟

وهل كانت هناك وسائل للتعرف على هذا الموهوب؟

حول هذين السؤالين سنحاول التعرض بالتحليل لإثنين من أشكال التعبير الأدبى الشعبى وهما :

١ ـ الحكاية الشعبية لنتعرف منها على صورة الموهوب.

٢ ـ الألغاز الشعبية لنتعرف منها على أساليب اكتشاف هذا الموهوب.

أولاً: الحكاية الشعبية وخصائص الموهوب

عرفت المجتمعات الإنسانية منذ الأزل القص أو الحكى الشعبى، فلا يوجد مجتمع من المجتمعات الإنسانية إلا وله تراثه من الأدب الشعبى بأشكاله المختلفة: الأسطورة، السيرة الشعبية، الحكاية، النادرة، اللغز .. إلخ ، يحّملها آماله وأحلامه وهمومه وأمانيه، هى ظاهرة إنسانية عالمية لا ترتبط بزمان، فهى تسبق أى زمان محدد، ولا ترتبط بمكان ترتبط ـ فحسب ـ بعقلية الإنسان الذى أبدعها بعقليته الجمعية، ليحملها «بمقولاته الفكرية وأسلوب النظرة التأملية التى يرى بها الإنسان وجوده، والوجود المحيط به، سواء أكان ذلك من واقع الحياة، أم مما يتمثله لما فوق الحياة الطبيعية» (٦) .

يجسد هذه الأفكار شخصية البطل، والأبطال فى الحكاية الشعبية مهما اختلفوا «فإنهم يشتركون غالباً فى صفة واحدة هى امتلاكهم لقدرات ذاتية وأحلام يسعون لتحقيقها» (٧) ، ولما فى البطل من خصال حميدة ترتبط بالقيم والتقاليد التى تؤمن بها الجماعة، تأتى هذه الحكايات بمثابة دروس للوعظ والتعليم وبث قيم أخلاقية، من خلال هذا النموذج المتميز للبطل.

ولو سلمنا جدلاً بما ذكره زيدان (١٩٨٩) حول خصائص الطفل الموهوب والتى حددها فى :

١ ـ قدرة فائقة فى الاستدلال والتعميم والتجربة، وفهم المعانى والتفكير المنطقى وإدراك العلاقات.

٢ ـ إتقان وإنجاز الأعمال العقلية الصعبة.

٣ ـ التعلم بسهولة وبأقصى سرعة.

٤ ـ محب للاستطلاع.

٥ ـ لديه ميول واسعة المدى فى مجالات مختلفة.

٦ ـ يقظ وقدرته فائقة على الملاحظة وهو سريع الاستجابة.

سنجدها قريبة مع ماقالت به «رناد الخطيب» حول خصائص الطفل الموهوب والتى جاء بها:

١ ـ محب للاستطلاع والاستفسار ولديه رغبة فى التقصى والاكتشاف.

٢ ـ يمتاز بمرونة فى التفكير والثقة بالنفس.

٣ ـ سريع البديهة متعدد الأفكار متنوع الإجابة.

٤ ـ تلقائى فى العمل.

(٦) صفوت كمال : **مدخل لدراسة الفولكلور الكويتى** (وزارة الإعلام، الكويت، ١٩٨٦) ص ٢٤٢.

(٧) كمال الدين حسين، **التراث الشعبى فى المسرح المصرى المعاصر**، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩٣، ص ٩٠.

٥ ـ له قدرة على التحليل وإدراك التفاصيل.

٦ ـ الاستقلالية فى الفكر.

٧ ـ المغامرة والجراءة فى الإقدام على العمل، (٨).

بمقارنة كلا الخصائص للموهوب أو المبدع باعتبار أن المبدع هو فى الأصل موهوب لكنه تميز فى مجال من المجالات، سنجد أنه يمكن إجمال هذه الخصال فى :

١ ـ حب الاستطلاع والمعرفة.

٢ ـ الثقة فى النفس والاستقلالية.

٣ ـ الذكاء وسرعة البديهة.

٤ ـ القدرة على التحليل وإدراك التفاصيل وتركيبها لإنتاج شئ جديد.

٥ ـ المبادرة والجرأة (٩) .

وسوف نحاول، بدراسة تحليلية لأبطال عدد من الحكايات الشعبية التى تعرف بحكايات الخوارق(١٠)، التعرف على خصال هذه الشخصيات لنرى مدى توافر جانب الموهبة، فى شخصيات هؤلاء الأبطال، وكيف استطاعوا استثمارها فى أعمالهم المختلفة، وفى مواجهتهم لتلك الأخطار والمواقف التى باجتيازهم لها حققوا حلم الشعب وآماله، واستحقوا لذلك الجائزة وهى الحصول على السلطة والثراء من جهة، وأن تتواتر حكاياتهم كدروس يتعلم منها الأبناء والأجيال كيف يمكن أن يكونوا موهوبين قادرين على الفعل الجديد الجيد من أجل رفاهية الجماعة الشعبية وأمنها .

١ ـ حب الاستطلاع والمعرفة :

لا يفقد أبداً البطل فى الحكاية الشعبية الدافع إلى المعرفة واكتشاف المجهول فى أفعاله التى تميزه عن أقرانه، وجميعنا يعرف تلك الحكايات التى تدور حول عجز البطل عن سماع النصيحة بدخول الحجرة المحرمة، فيدخلها حباً فى الاستطلاع، وأمام تطفله هذا يكتشف ما يسيئه فى البداية، ويكون أيضًا سببًا فى دفع الحدث حتى ينتصر البطل. ففى حكاية الليمونات الثلاثة (١١)، عندما تدعو العجوز على الشاب بلقاء الليمونات الثلاث، لايهدأ له بال حتى يقرر البحث عن هذه الليمونات الثلاث، وبعد أن عرف أن الطريق إليها ملئ بالمخاطر، وفى حكاية «ولية»، عندما رأى الشاطر حسن الغول وهو ينادى لولية لترسل ضفائرها ليصعد عليها إلى القصر الذى حبسها فيه .. لم يتوان عن الانتظار حتى يمضى الغول، ويقرر أن يصعد ليعرف سر هذه الفتاة الجميلة حبيسة القلعة ولم يخش الغول. وهكذا، نرى أن أبطال الحكايات الشعبية يمتازون بحب الاستطلاع وحب المعرفة.

٢ ـ الثقة بالنفس والاستقلالية :

والبطل الشعبى فى الحكايات الشعبية يعتمد على نفسه فى «المعايش» وفى الحياة، «ست الحسن» تعيش مع زوجة الأب وتقوم بكل العمل، وبعد وفاة أبيها تتولى رعاية أخيها الأصغر الشاطر محمد، وغيرهم من أبطال الحكايات الشعبية، يمنح الأب على سبيل المثال كلاً منهم مبلغًا من المال، وينتظر بعد مدة من الزمن تحدد لكل منهم على أن يعودوا، ليرووا على الأب مافعلوه بهذه الأموال، وتكون درسًا فى الاستقلالية والاعتماد على النفس وحسن التصرف.

وعندما يقابل البطل تلك القوة الخارقة، أو عندما تقابل البطلة الصغيرة «ست الحسن» الغولة، اعتمدت على الله وعلى ثقتها وانطلقت، غير خائفة أو وجلة. خلاصة القول، إن

(٨) زيدان نجيب، **تعليم الأطفال الموهوبين**، مرجع سبق ذكره .

(٩) رناد الخطيب، **دور المؤسسات الرسمية وغير الرسمية فى تنمية القدرات الإبداعية**، ندوة توصية الاستثمار العربى، جامعة الدول العربية، ١٩٩٦.

(١٠) نماذج الحكايات الواردة فى الدراسة تم جمعها ميدانياً بواسطة طالبات كليتى رياض الأطفال بالقاهرة وبنها عام ١٩٩٤/٩٣، ووثقت فى كتاب مدخل فى قصص وحكايات الأطفال ـ للباحث.

(١١) نبيلة إبراهيم، **أشكال التعبير فى الأدب الشعبى**، دار نهضة مصر، القاهرة، ط ٢، بدون تاريخ ص ١٨٠ .

البطل الشعبى يدفعه حب الخير وثقته بنفسه وبالله على الإقدام على المخاطر ولقاء الأهوال والخوارق دون خوف وبثقة كبيرة فى النفس، وجميع الأبطال الشعبيين يعملون منذ الصغر، يتحملون مسئولياتهم، بعكس أقرانهم من الأشقاء أو أبناء زوجة الأب المدللين الذى يفسدون كل شئ ويخسرون الكثير جراء تدليلهم واتكاليتهم.

٣ ـ الذكاء وسرعة البديهة :

بدراسة الحكايات الشعبية، سواء كانت حكايات الحيوان أو حكايات الخوارق، سنجد الذكاء وحسن الحيلة صفة أساسية من صفات البطل الشعبى بها، فالأرنب فى قصة «الأرنب الذكى» يحتال على الأسد ويوقعه فى البئر بذكائه وينقذ الأرانب من ظلمه، وابنة الفوال الصغرى فى حكاية «لما يؤون الأوان» استطاعت بذكائها أن تنقذ أبيها من بطش السلطان، فعندما طلب السلطان الظالم من أبيها أن يحضر إليه «لابس ومش لابس» فكرت وأعملت ذكائها ثم اقترحت عليه أن يرتدى شبكة صياد ويذهب بها إلى الملك، وعندما عاد الملك وطلب من الأب أن يحضر إليه راكبًا ماشيًا، قالت له «أن يركب جحش صغير بحيث تكون قدميه على الأرض» .. وهكذا، بالذكاء وسرعة البديهة استطاع البطل الشعبى أن يحقق أهدافه التى هى أحلام الجماعة. والأمثلة كثيرة .

٤ ـ التلقائية فى العمل :

البطل فى الحكاية الشعبية لايدفع للعمل بل يتطوع لأدائه، وبدون سابق تدبير، فى حكاية «بدر البدور» عندما تطلب زوجة الأب من بدر البدور أن تحضر ورقة من شجرة الجمال لابنتها الدميمة «لم ترفض» مع أنها «كانت عارفة أن الغابة فيها وحوش ماترحمش لكن ماتقدرش تقول لأ، لأنها بتحب رمانه وتحب زوجة الحطاب».

ومع أنها لم تكن تعرف أيضاً أين توجد شجرة الجمال إلا أنها انطلقت باحثة عنها، حتى عندما صادفت الأسد الجريح لم تأبه به كأسد وحاولت مساعدته .. وفى النهاية نجحت فى تحقيق مهمتها.

وفى حكاية الشاطر حسن، كان حسن حزينًا لأنه يعرف «أنه فى يوم معين من السنة يأتى ثعبان من جزيرة بعيدة ويأكل بنت السلطان، وعندما تحين له الفرصة نتيجة لفعله الخير، طلب الشاطر حسن أن يذهب إلى هذه الجزيرة لينقذ الناس من بطش الثعبان.

٥ ـ القدرة على التحليل وإدراك التفاصيل وتركيبها لإنتاج شئ جديد :

هذه آخر الخصائص التى حددها العلماء التربويون والنفسيون للموهوب، وعندنا نماذج كثيرة تدل عليها فى حكاياتنا الشعبية سوف نختار منها واحدة لندلك بها على وجود هذه الخصيصة، فى حكاية «الليمونات الثلاثة» بعد أن حصل الشاب على الليمونات الثلاثة أراد أن يتعرف على الفتاة التى بداخل الليمونات، وكان الشيخ الكبير الذى دله على الطريق قد أخبره عنهن وقال له «لما يشق كل لمونه حتخرج منها بنت جميلة هتطلب منه أن يسقيها ولازم يسقيها وإلا هتختفى» وفعلاً شق الشاب الليمونة الأولى وخرجت الفتاة وطلبت منه أن تشرب لكنه للأسف «لم يعمل حسابه وما كانش معاه ميه واختفت البنت فى الحال»، عندها تذكر الشاب كلام الشيخ، وبدأ يفكر ويجرب ويعيد ترتيب الأحداث «وقال لنفسه قبل ما أشق الليمونة الثانية لازم أحضر الميه» وفعلاً أحضر الولد الميه وشق الليمونة الثانية فخرجت الفتاة، لكنها للأسف اختفت هى الأخرى، لأن الماء الذى أحضره الشاب لم يكف. إذن لم يبق أمام الشاب إلا الفرصة الثالثة والأخيرة حسب قوانين الحكاية الشعبية فهى تعطى للفرد ثلاث فرص فقط ـ وهذه قصة أخرى ـ «قعد الشاب يفكر ويفكر وقال بس مش حاشق الليمونة الثالثة إلا لما أوصل لعين مليانة ميه والميه منها ماتخلصش» ، وهكذا بتحليل الموقف

وإدراك تفاصيله استطاع الشاب أن يصل باستقراء الأفعال إلى نتيجة محددة وهى أن يصل إلى نبع لا ينضب من الماء ليستطيع إنقاذ الفتاة وتحقيق هدفه.

إلى هنا نكون قد رصدنا تلك السمات التى تتوافر فى بطل الحكاية الشعبية ونرى كم هى مطابقة لتلك الخصائص التى حددها العلماء والمختصون لكن !!

تبقى خصيصية مهمة لم يذكرها أحد الباحثين وهى:

٦ ـ تمثل البطل لقيم الخير فى الجماعة:

فالبطل الشعبى فى جميع أشكال القص الشعبى يعمل من منطلق أخلاقى، فيحاول أن يحقق المهام التى كلفته بها الجماعة التى ينتمى إليها وأبدعته من أجل تحقيقها حتى لو على مستوى الخيال من منطلق أخلاقى إيجابى يسعى لتحقيق الخير والرفاهية للجماعة، وقد يكون هذا شرطاً وضعه علماء النفس للمبدع أن يكون فى اختراعه فائدة للجماعة لكن هل الفائدة وحدها تكفى، قد تكون فائدة الجماعة فى الضرر بالآخرين .. فى إلحاق الأذى بالجيران الأقل قوة. وهناك الآلاف من الأسلحة التى ابتكرتها عقليات مبدعة موهوبة بدعوى الدفاع عن النفس واستغلت لإبادة الآلاف بل الملايين من البشر. فالفائدة وحدها تكفى. لذلك، كانت الحكايات الشعبية لاتزال تدعو إلى الخير، لا للجماعة وحدها، بل للإنسانية جميعها، لأن الجماعة الشعبية عندما ابتدعت هذه الحكايات لم تكن تعتقد أن هناك من لا يسعى إلى الخير. حقاً كان هناك أشرار لكنهم ليسوا من البشر، قد يكونوا من المردة أو الغيلان أو الوحوش. لكن نادراً ما نجد شريراً من البشر، وإن كان، فإنه كان يلقى الجزاء على قدر الفعل. وبعيداً عن البطل، كانت هناك سلطة تقوم بتنفيذ هذا العقاب قد يكون الملك أو الغولة. لكن البطل الشعبى لم يقتل إنساناً أو جاراً أو حتى عدواً من البشر، هكذا جاء البطل الشعبى رمزاً للأخلاق الخيرة التى تعمل لصالح الجماعة لايعرف العنف ولا يستثمر موهبته فى الشر وإيذاء الآخرين، جاء ملياً بالإثارة وإنكار الذات من أجل سعادة الآخرين وهذا ما يميزه عن موهوبى العصر الحديث.

هذا هو الموهوب من وجهة النظر الشعبية كما جاء فى واحد من أشكال التعبير الشعبى وهو الحكاية الشعبية.

ثانياً : التراث الشعبى واكتشاف الموهوبين:

بعد أن عددت الجماعة الإنسانية خصائص الموهوب من وجهة نظرها كما صاغته فى صورة البطل فى القص الشعبى بأنواعه وأقربها إلينا بطل الحكاية الشعبية، لم تعجز الجماعة الإنسانية فى إبداعاتها عن إبداع وسيلة تتوصل بها للتعرف على الموهوبين من أبنائها واكتشافهم، ولم يكن هذا الاكتشاف لمجرد اللهو والتسلية بل كان من أجل تقليدهم السلطة والثروة فى آن واحد كمكافاءة لهم على ما حباهم الله به من موهبة تؤهلهم لقيادة الجماعة.

وهذا الاكتشاف هو ما يعرف باللغز Riddles أو الفوازير كما نسميها فى العامية المصرية.

ولكى ندلل على أهمية اللغز فى دراسة الأدب الشعبى فلننظر كما تقول نبيلة إبراهيم إلى المناسبات التى كانت تطرح فيها الألغاز، ولو نظرنا إلى هذه المناسبات خاصة فى المجتمعات القديمة سنجد أنها «مناسبات يخشى فيها حدوث أزمة، أو أنها مناسبات يكون فيها مصير الفرد أو الشعب كله معلقاً على حل اللغز» [١٢] ومن أشهر الألغاز التى عرفها التاريخ الإنسانى ذلك اللغز الذى ذكر فى أسطورة أوديب الإغريقية حيث ألقت الهولة (أبو الهول) التى كانت تقف على أبواب طيبة لغزاً مجيراً على كل من يدخل طيبة، وإن لم يعرفه تفتك به، وكان حل اللغز رهناً بإنقاذ المدينة من الخطر وسعياً لتعيين حاكماً لها بعد أن

(١٢) New Ency- calapedia Britanica, Vol 16 _ P. 58

مات حاكمها لايوس .. ويحضر أوديب ويلتقي بالهولة التى تلقى عليه اللغز: ما هو الشئ الذى يسير على أربع فى الصباح واثنين فى الظهيرة وثلاث عند الغروب ويصل أوديب إلى الحل الذى هو الإنسان فينقذ طيبة من الخطر وينصب ملكاً عليها.

واللغز كما تعرفه المعاجم والموسوعات «هو سؤال أو موقف أو مشكلة تصاغ فى كلمات لها معنيان أو معنى خفى، وكانت بعض القبائل القديمة غالباً ما تصوغ المعرفة فى شكل ألغاز معتقدين بأن المعرفة هى إلتزام غالٍ لا يمنح بالمجان لهؤلاء الأقل ذكاءً، وقد ارتبط باللغز كذلك ما عرف بالألعاب اللفظية التى كانت تعتبر شكلاً استراتيجياً للمعرفة، وعلى اللاعبين أن يكونوا قادرين على أن يحلوا المفاتيح اللفظية للغز ليكتشفوا الإجابة، وكان غالباً ما تقام الألعاب داخل مهرجانات سحرية طقسية، وقد تتعرض حياة اللاعب إلى الخطر إن لم يصل إلى الإجابة الصحيحة. وينعكس هذا بالطبع فى كثير من أشكال القص الشعبى حيث كان البطل يقف فى موقف أو مشكل أشبه باللغز وعليه حله وإلا كان مصيره الهلاك، فعندما كانت الأميرة تمرض لسبب ما أو تدعى المرض لغياب الحبيب. يقف الأطباء حائرين أمام أسباب مرضها والتى تصبح لهم بمثابة لغز يسعون إلى حله. ومن يفشل فى حله يقتل وتعلق رأسه على بوابة القصر وفى النهاية يصل البطل ويحل اللغز وتشفى الأميرة، ويتزوجها البطل ويكسب السلطة والثراء بموهبته.

من جهة أخرى إن كانت الموهبة تعتمد على قدرات عقلية متميزة فإن اللغز أيضاً يحتاج لذات القدرات العقلية التى تحتاج عادة إلى تفكير وإجابة متأنية باعتبارها جزءاً من ألعاب التخمين التى تشكل جزءاً مهماً من التراث الشعبى لمعظم الحضارات، (١٣).

(١٣) محمد الجوهرى، الطفل والتراث الشعبى، **عالم الفكر** (الكويت) ١٩٧٨، ص ٤٧ .

نخلص مما سبق إلى أن اللغز فى التراث الشعبى يشكل مشكلة ما أو موقفاً محيراً أو سؤالاً غامضاً يتعرض له الفرد، ويسعى دوماً للبحث عن حل أو إجابة له وهذه طبيعة الإنسان المحب دوماً للتعرف على المجهول واكتشاف أسراره، لذلك نجد هناك جانباً فى تكوين اللغز والاحتفاء به لدى الأطفال الكبار على السواء، هذا العامل هو الرغبة الكامنة لدى الإنسان والميل إلى لعبة الاختفاء (١٤).

(١٤) فؤاد أبو حطب (وآخرون) **اختبارات تورانس للتفكير الابتكارى**، الأنجلو المصرية، القاهرة، ص ١٣ .

وهذا هو الأساس نفسه الذى بنى عليه تورانس على سبيل المثال إختباراته لقياس التفكير الابتكارى بالألفاظ والذى يعتمد على اسأل وخمن والذى يقدم للأطفال صورة غامضة تشكل الموقف المحير والذى يحاول إيجاد حل أو تصور له وليعبروا عن حبهم للاستطلاع، كما يعطى صورة عن قدرتهم على تكوين فروض والتفكير فى الاحتمالات.

على الأساس نفسه يأتى اللغز كوسيلة للتعرف على القدرات العقلية من جهة وتميز الموهوبين من جهة أخرى:

١ - الألغاز واكتشاف الموهوبين :

يتطلب اللغز سائلاً ومسئولاً، السائل الذى يطرح اللغز يكون عارفاً بالإجابة (وهذا ما يعادل معايير تصحيح الاختبار) كما أن المسئول يكون على يقين بأن سائله يعرف الإجابة، لذلك فإن المسئول إذا عثر على الحل فإنه يشعر ولاشك بحالة اقتناع وثيقة فى النفس، لا لأنه توصل إلى معرفة شئ يجهله فحسب، ولكن لأنه أصبح كذلك فى درجة مختلفة من المعرفة، ذلك أن هناك من يختبره فى معرفته وهو يود أن يبرهن على مقدرته فى ذلك(١٥).

(١٥) نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير، **مرجع سبق ذكره**، ص ١٩٣ .

بمعنى أن اللغز هنا لا يسعى إلى التوصل إلى المعرفة فحسب فالمعرفة معروفة لدى السائل لكنه يسعى إلى اختبار القدرات العقلية لدى المسئول وزرع ثقته فى نفسه أيضاً، وبهذه الطريقة يتمكن الفرد من أن يرى صورته الذاتية من خلال إحساسه بالتساوى فى

المعرفة مع السائل وإنه لا يقل عنه فى كم معرفته فالسائل يمثل جماعة يرتبط بعضها ببعض عن طريق المعرفة والكلمة، أما الشخص المسئول فهو خارج عن نطاق هذه الجماعة، اللغز فى هذه الحالة يمثل كلمة السر التى يسمح عن طريق النطق بها بالدخول فى مجتمع السائل [16]، وهذا قد يحقق الوظيفة التربوية للألغاز، فاللغز بحكم كونه تساؤلاً قوامه التحدى والاستجابة فإنه يدفع المرء إلى التأمل ودقة الملاحظة وإدراك العلاقات والمقارنة بين الأشياء، والوقوف على أوجه التماثل والتضاد أو التشابه والاختلاف، فهو من هذه الناحية يؤدى إلى تنمية وإكتشاف الملكات العقلية، وتجلية الذهن وتنشيط الخيال، وتدريب الذاكرة، وقوة الملاحظة، والبداهة والفطنة [17].

(١٦) المرجع نفسه، ص ١٩٤.

(١٧) محمد النجار، الغطاوى الكويتية، الكويت، ١٩٨٥، ٢٩.

٢ ـ اختبارات تورانس اللفظية والألغاز :

مما سبق يمكن أن نحدد علاقة ما بين أسس اختبارات تورانس اللفظية التى تنشئ التفكير الابتكارى وبين الألغاز، فإن تورانس قد رأى «أن أساس التفكير الابتكارى يتضح فى عمليات السؤال والتخمين، ويتفق هذا التصور مع تعريف التفكير كعملية ويحاول نشاط الأسئلة الوصول إلى قدرة الشخص على أن يصبح حساساً لما هو غير معروف وللفجوات فى المعرفة لأن الأسئلة التى تسأل يجب أن تكون تلك التى لا تستطيع الإجابة عليها بمجرد النظر إلى الصورة [18].

(١٨) فؤاد أبو حطب، اختبارات تورانس، مرجع سبق ذكره، ص ١٣.

إذاً فالتفكير الابتكارى الذى هو أساس العمليات العقلية بشكل عام والمتميز لدى الموهوبين والمبدعين بشكل خاص هو عملية عقلية فى المقام الأول تسعى لكشف المجهول والغامض وسد فراغات المعرفة، اعتماداً على رغبة الإنسان فى حب الاستطلاع، لذلك يجب أن تكون الأسئلة التى تقيس هذا النوع من التفكير من النوع الذى يحتاج إلى بذل الجهد للوصول إليها بمعنى أنه يجب أن يصاحبها نوع من الإخفاء، والذى يتمثل فى الإخفاء اللفظى النابع من استخدام عدد من الأساليب اللغوية فى الألغاز، إن كان هذا هو جوهر الأسئلة فى اختبارات تورانس اللفظية لقياس التفكير الابتكارى فكيف ترتبط هذه باللغز، أو بمعنى آخر ماهى خصائص اللغز الذى استخدمته الجماعة الشخصية لاكتشاف الموهوبين من أبنائها:

٣ ـ البناء اللغوى للغز :

١ ـ اللغز بطبيعة تكوينه هو إيهام شئ وتحوير لصفات الموضوع الذى يسأل عنه صاحب اللغز، ليقع السامع والذى يحاول أن يجيب فى متاهات من التصورات المتداخلة[19].

(١٩) صفوت كمال، مدخل لدراسة الفولكلور الكويتى. مرجع سبق ذكره، ص٢٦٧.

المثال :

عندما يسأل السائل المسئول عن «القمر» بإلغاز معلوماته ويقول له «طبق دقيق فى البحر غريق إن كنت جرئ انزل هاته»، أو يسأله «سلطانية لبن ورا الجبل»

فى اللغز الأول أخذ اللغز صورة انعكاس القمر على سطح البحر (قد يكون البحر هنا هو البحر أو أى تجمع مائى) وحتى يتم إخفاء الموضوع وهو صورة انعكاس القمر، حول أن يشبه هذه الصورة «بطبق الدقيق الأبيض» الذى يبدو على مستوى الواقع أنه فى قاع البحر، لكن لا يستطيع أحد أن يأخذه لأنه غير حقيقى.

هنا من خلال تشبيه صورة القمر بطبق الدقيق تحوير لصفته وإخفاء للمعلومة، نفس الشئ يمكن القول به فى اللغز الثانى والذى يصور القمر عندما يكتمل بدراً، ويظهر من بعد خلف الجبل بإناء ملئ باللبن الحليب الأبيض. وحتى يجيب المسئول هنا لابد وأن يكون ذا ذكاء مرتفع وقدرة على الملاحظة وخيال خصب يستطيع أن يجمع الخبرات ويحللها ليصل إلى الحل.

٢ ـ يتوسل الفن اللغزى فى تحقيق هدفه بوسائل متعددة، فهو يتوسل بالتلاعب اللفظى أو الحيل اللغوية والأسلوبية، مثل استغلال المعانى المزدوجة كالتورية، أو المشترك اللفظى فى اللغة، والتجانس والطباق، والإسجاع، والمحسنات البديعية والتعبيرات المجازية [20].

(٢٠) محمد النجار، الغطاوى الكويتية، مرجع سبق ذكره، ص ١٢.

وسوف نورد الآن بعض نماذج «الألغاز الشعبية» لنوضح من خلالها كيف استخدم المبدع الشعبى تلك الأساليب البلاغية فى بناء اللغز ليضفى عليه جانب الغموض من جهة، والإبداع اللفظى من جهة أخرى.

فعلى سبيل المثال عندما يستخدم المبدع الشعبى التشبيه، فنجده يقول حزر فزر «أردب فول فى السما مبدور».

والإجابة بالطبع ستكون النجوم المتناثرة فى السماء، وهنا شبه النجوم بحبات الفول التى لا يمكن حصرها لو بدرت فى السماء.

يقول فى لغز آخر :

حزر فزر «أكبر من الجاموسة ولا يوزن ناموسة»

والإجابة تكون الخيال والتشبيه هنا واضح بين الخيال وحجمه وانعدام وزنه، وتشبيه كم وزنه بأقل من ناموسة وهى أقل الكائنات حجماً وثقلاً، والتشبيه هنا واضح بجانب الاستخدام المجازى للمقارنة بين الخيال وحجم الجاموسة، أيضاً نلاحظ فى المثال نفسه السجع الواضح بين كلمتى الجاموسة والناموسة، وأيضاً عندما يقول :

حزر فزر «قد البيضة وتملى الأوضة»

والإجابة بالطبع: مصباح الكهرباء، وهنا التشبيه بالحجم فعلى قدر صغر الحجم إلا إنه عندما يضئ يملأ المكان بضياه.

أما الاستعارة، فيمكن ضرب مثال لها باللغز الذى يقول «له عينين ومش بيشوف» والإجابة : موقد الغاز، وهنا الاستعارة واضحة بين عين البوتاجاز ونشبهها بعين الإنسان الذى لا يرى.

أيضًا نلاحظ الكناية فى المثل الذى يدل على الثلج، حيث يقول «أنا ابن الميه ولو حطونى فى الميه أموت».

وغيرها من أساليب بلاغية يستخدمها الإنسان ليضفى على ألغازه البراعة اللفظية التى تجعلها مقبولة من قبل المسئول، وفى ذات الوقت تحقق الإخفاء والغموض اللازمين لإعمال العقل نحو الشئ المراد معرفته سواء بعقد مقارنات المشابهة بينه والمشبه به من حيث الحجم أو الوظيفة أو أىّ من الصفات التى يذكرها السائل ويضمها اللغز.

واللغز بهذا الشكل يشكل مشكلة تقف أمام المسئول وتتحدى قدراته العقلية لذلك يحاول السعى لحلها وإلا يكون (قد غلب حماره)، ويصبح مثار سخرية من السامعين، لذلك يعد اللغز بهذا البناء اللغوى الذى يحقق الغموض، وسيلة من وسائل اختبار القدرات العقلية والمعرفية والأدائية والقدرة على الملاحظة، للشخص المسئول، لغموضه ولاعتماده على الكثير من مظاهر الحياة اليومية المحيطة بالشخص والتى يصادفها أو يستعملها كل يوم.

واللغز فى عمومه يتكون من ثلاثة أجزاء:

١ ـ شئ موصوف أو مقصود «مجهول»

٢ ـ وصف لهذا الشئ .

٣ ـ عبارة مضللة خادعة عن هذا الشئ نفسه ظاهرها يدل على غيره وباطنها عليه.

ففى اللغز الذى يقول :

«طويل طويل وخياله فى عبه»

يكون الشئ المقصود هنا هو (البئر) ومن صفاته أنه طويل طويل «أى عميق» أما العبارات المضللة فهى خياله فى عبه، وظاهر هذه العبارة يدل على الإنسان حيث إن عب الإنسان هو الفتحة من رقبة الجلباب، لكن باطن هذه العبارة يعنى البئر وعبه هنا تعنى داخله.

أيضاً اللغز الذى يقول :

«يغلب كل البشر وما يتغلبش»

فالمقصود هنا هو النوم ومن صفاته أنه لا يقاوم وينتصر على الجميع، لكن العبارة الأخيرة تبعد الذهن لأول وهلة عن النوم إلى شئ آخر قد يصور أن هناك طرفين فى صراع أحدها خارق القوى لا يهزم والباقون مهزومون له. وفى الباطن هذه هى الحقيقة فأعتى الجبابرة والأبطال لا يستطيع أن يهزم سلطان النوم.

«لو أضفنا إلى هذه الأجزاء الثلاثة مقدمة (حزر فزر) كمقدمة تكون الصيغة التقليدية للغز فإنه يتكون من ثلاث عناصر أساسية، أما القالب Form فيضيف إليها عنصراً واحداً وهو الصيغة الاستهلالية an openning Formula، وأحياناً تضيف عنصراً خامساً هو الصيغة الختامية Aclosing Formula»(٢١) .

هذا هو بناء اللغز الذى لا يختلف عن تلك المشكلة التى حاول تورانس من خلال مقياسه للتفكير الابتكارى بالألفاظ والتى تعتمد على أنشطة اسأل وخمن فى وظيفته للتعرف على القدرات العقلية، فاللغز يتيح للفرد أن يعبر عن حبه للاستطلاع باكتشاف الغموض المحيط باللغز، وفى الإجابة أو محاولة التفكير فى الإجابة قرباً أو بعداً يكون أمام المسئول الفرصة للتفكير ووضع الفروض وتجريبها سعياً لاحتمالات الإجابة الصحيحة.

لذلك، فقد أدرج الدارسون عدداً من الوظائف التربوية والنفسية للغز يمكن إيجازها فى :

١ ـ قياس القدرات العقلية.

٢ ـ الوظائف التربوية وتنمية القدرات العقلية.

خاصة لو علمنا «أن اللغز فى جوهره استعارة، والاستعارة تنشأ نتيجة التقدم العقلى، فى إدراك الترابط والمقارنة، وإدراك أوجه الشبه والاختلاف» (٢٢) ، فاللغز يعلم الأطفال والكبار معًا كيف ينظرون إلى المشكلة من كل جوانبها» (٢٣) خاصة تلك الألغاز ذات الطبيعة الرياضية. مثل :

«فلاح عنده معزة وحمل برسيم، وذئب، وأراد أن يعبر النهر إلى الضفة الأخرى لكى يبيعهم بشرط أن ينقل شئ واحد كل مرة لأن المركب لا تحتمل، فماذا يفعل وكيف ينقلهم».

أليست هذه مشكلة تدفع المسئول إلى وضع الفروض والتفكير ووضع الاحتمالات ..؟ وبعد أن يجرب يصل إلى الحل الصحيح:

أولاً : ينقل الماعز إلى الشط الثانى.

ثانياً : يعود ويأخذ البرسيم ثم يعود بالمعزة.

ثالثاً : يترك المعزة وينقل الذئب ويعود بمفرده .

رابعاً : ينقل المعزة. وهكذا ينقل الجميع إلى الشط الثانى.

أيضًا هناك اللغز الذى يصور موقفًا ما ويعتمد على قوة الملاحظة فى حله مثل «سائق كان يسير فى الشارع على الجانب الأيمن، وفجأة اتجه نحو الجانب الأيسر بسرعة، وصعد على الرصيف، وبدون أن ينتبه اصطدم برجل يسير على الرصيف، ثم بعمود الكهرباء، وكان بالقرب منه شرطى، لكن الشرطى لم يوقفه أو يحرر له مخالفة .. لماذا ؟

(٢١) الألغاز الوارد ذكرها هنا تم جمعها ميدانيًا عام ١٩٩٥/٩٤ بواسطة طالبات كليتى رياض الأطفال القاهرة، وشعبة رياض الأطفال التربية النوعية بنها، محفوظة لدى الباحث.

(٢٢) محمد النجار، الغطاوى الكويتية، **مرجع سبق ذكره**، ص ١٣ .

(٢٣) نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير، **مرجع سبق ذكره**، ص ١٧٨ .

وبعد الجهد يكون الحل: «لأن السائق يسير على قدميه».

هذه هى الألغاز الشعبية التى يشعر معها المسئول بالمتعة واللذة، تلك المتعة التى تكمن فى لذة الكشف ومعرفة الجواب الصحيح والحل الصواب للمشكلة. فى هذه اللحظة يقوم المرء بتنظيم مخزونه المعرفى، فى ضوء الأمارات والقرائن التى يتضمنها اللغز، .. وهكذا يتعلم المرء القدرة على التفكير المنطقى وتنظيم المعلومات واستخلاص النتائج والحلول دون أن يكون التفكير فى ذاته مستهدفاً (٢٤) .

(٢٤) المرجع نفسه ، ص ١٩٠.

لكن هل ترتبط الألغاز بطبيعة اسأل وخمن فقط كما ذكرها تورانس بل هناك ألغاز يمكن أن تعتمد على أساس «افتراض أن Just Suppose» والتى اعتبرها تورانس أساساً لاختباراته اللفظية للتفكير الابتكارى ؟

«إن كان نشاط «افترض أن» يعتبر تعديلاً لنوع أنشطة النتائج عند جليفورد، وهو صورة متمايزة بعض الشئ لأنشطة تخمين النتائج واسأل وخمن. إلا أنه صمم بهدف استثارة درجة عالية من التلقائية، ولكى يكون أكثر فاعلية مع الأطفال ويواجه المفحوص فى هذا النشاط بموقف غير محتمل الحدوث، وعليه أن يتنبأ بالنتائج الممكنة، ولكى يستجيب المفحوص بكفاءة لهذا النشاط، فإن عليه أن يلعب بالممكن ويتصور كل ما يمكن أن يحدث نتيجة لهذا الموقف» (٢٥) .

(٢٥) محمد النجار، الغطاوى الكويتية، مرجع سبق ذكره، ص ٣٠ .

هذا النشاط الذى يعبر عن موقف ممكن الحدوث نسعى للبحث له عن إجابة فى نطاق الممكن، هو نفسه الذى يعتمد عليه ما يعرف بالألغاز غير المنطقية الشائعة الآن بين أطفالنا ومن ثم أمثلتها :

«عاوزين ندخل فيلين فى زجاجة وما يلمسوش بعض فماذا نفعل؟

«تدخل واحد بينهم»

ما الفرق بين الفيلة والنملة؟

«الفيل رجله تنمل والنملة رجلها لاتفيل»

«عاوزين نحط الفيل فى ثلاجة على ٣ مراحل»

«عاوزين نحط الفيل فى ثلاجة على ٤ مراحل»

كيف يركب خمس أفيال سيارة ؟

«٢ فى الأمام وثلاثة فى الخلف»

«ليه النملة وهى راكبة الأتوبيس تخرج ايديها بره»

«لتجفف المانيكير»

وهناك أيضاً الألغاز اللفظية التى تعتمد على قوة الملاحظة :

١ ـ ماهو الشئ اللى بين السماء والأرض (الواو)

٢ ـ ديك باض بيضة بين حدود مصر وليبيا تبقى البيضة بتاعة مين ؟

وهكذا .. هذه هى الألغاز التى استخدمتها الجماعة الشعبية ذات يوم للتعرف على الموهوبين من أبنائها .. ألا تستحق الدراسة والتطبيق .. ألا تستحق من التربويين إعادة النظر فى محاولة توظيفها كما هى أو بعد صياغتها أو بالتأليف على نسقها مجموعة من الاختبارات التى تساعد على اكتشاف الموهوبين ..

قد يقول قائل: الألغاز معروفة النتائج مسبقاً وهذا يضعف من فائدتها .. لكن أليس لكل الاختبارات معايير تصحيح تعتبر إجابات معروفة سلفاً ..!

هذا هو اللغز .. سؤال محير يضع المتناقضات والمفارقات بعضها إلى جانب بعض فى صيغة استعارية ماكرة، طالبًا الوصول إلى كنية الشئ الواحد الذى يجمع بين هذه المتناقضات والمفارقات .

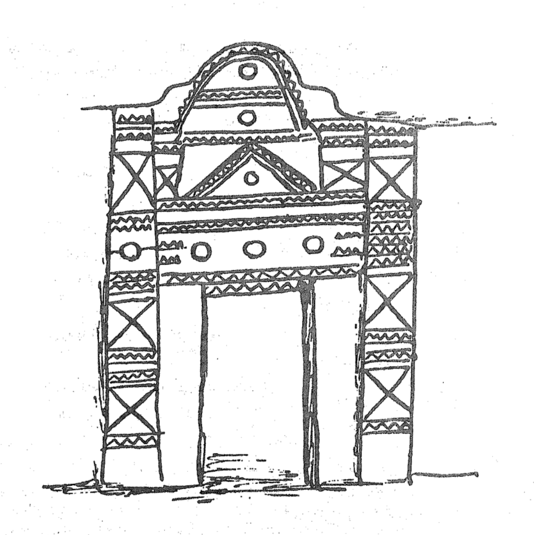
«قد السمسمة و ....

«يشيل الأحمال ومايقدرش يشيل مسمار»

وبالضرورة ليس كل إنسان قادر على حل اللغز، «بل هو الشخص القادر على أن يذيب المتناقضات والمفارقات فى شكل يبتعد عن السؤال ويقترب منه فى نفس الوقت» [٢٦] .

إنه الموهوب .. المبدع .. الذى حملته الجماعة الشعبية ذات يوم قيادتها ومنحته السلطة والثراء .. لأنه .. لأنه موهوب !!

(٢٦) فؤاد أبو حطب، اختبارات تورانس، مرجع سبق ذكره، ص ٤٠.





الورطة البيضاء

محمد مستجاب

اشتعل دفء العظمة فى الجوانح حينما عرفت أننى مشارك فى مؤتمر عن التراث الشعبى، حتى لو كانت هذه المشاركة لا تتجاوز أن أدون شهادتى التى سوف تخترق آفاق المجد الذى أسعى إليه منذ نعومة أظفارى. كنت أعانى من حالة انتفاخ فى البطن نتيجة ارتفاع ضغط الدم، ولكى يعمل المخ بشكل لائق - وهو يقع على مسافة بضعة كيلو مترات من أعلى البطن - كان لابدّ لى من مجموعة من العلاجات أخطرها (السُفوف) والذى كانت أمى - منذ دهور - تلجأ إليه كى تداوينى به تفريغًا لكل ما اختزنته من غازات الثقافة الحديثة، غير أن العقل - الكامن فى المخ - فشل فى تذكر مواصفات السفوف، وطريقة الحصول عليه، فاكتسحت الشرايين والأعصاب الكتابات العظيمة المترجمة لجيمس فريزر فى الغصن الذهبى والفولكلور فى العهد القديم. وهو أمر ممتع أن أكشف عما تحتويه ثقافتى من إدراك رائع لعادات وتقاليد العبرانيين - أقصد اليهود - والبوشمن وقبائل استراليا وجبال الهملايا (وأعتقد أنها شمال الهند)، دون التفريط فى اندهاشى لراقصة جبال البرانس - تلك الغجرية : كارمن - على أنغام جورج بيزيه، وعندما تبدأ كارمن الرقص المتألق فى تكوينات طريقتى البليغة فى الكلام، هنا فى بيتى المطل على قاعة سيد درويش (قبل أن تحاصرنا العمارات الضاغطة)، حيث تتلوّى مخارج الألفاظ لتناسب التنغيم الثقافى الحديث، أفاجأ بياسمين الغجرية تداهم المشهد وتدفع موسيقى بيزيه ومناظر الأوبرا الساحرة جانبًا، بل إنها - ياسمين - تخترق كارمن فى الفيلم الإسبانى أو الفرنسى أو الأمريكى وتحمل جسدها الأبيض على مفرش من سعف النخل، وتظل تضحك وتتراقص وتتلفظ بمصطلحات بذيئة بالغة المرح والسخرية فى شوارع قريتى، حتى تلقى بكارمن خارج السوق أمام الفواخير، لم تكن ياسمين إلاّ غجرية سمراء ليست من أهل قريتى، نحيفة ذات عيون بالغة الاتساع والجسارة، تعليقاتها تخترق أجواء أفراد من كبار القوم يجلسون على المقاهى أو أمام القصور وحولهم بعض أهلى - الذين يريقون على السادة النفاق المرح الجميل، لكن ياسمين - مع كل التراقص - كانت قادرة على المساس بالهالات المقدسة، وفى حالات أخرى استطاعت - ودون أن أدرى - أن تخترق نصًا قصصيًا لتحتل هذا المقطع: «ياسمين السوداء كالليل، اللدنة كغصن الرمان، القديمة كالحزن، الفاجرة كالغازية، تضرب الودع وتكشف البخت وتضاحك الرجال وتعابثهم علنًا بشكل صاخب، كانت جالسة تحت شجرة التوت الغليظة الجرداء فى سويقة القرية : ارم بياضك، فألقيت بالبياض النقدى وسط ذكور وإناث الصدف بعد الوشوشة المقررة ...» (مجلة سنابل مايو ١٩٧١)، لم أكن أعلم - ولعدة

شهور قريبة - أننى لا أصلح للوقوف مع ياسمين ضد كارمن (وللعلم فإن ياسمين هو الاسم الثقافى لها - كان اسمها إسْمين - ولا تزال معظم بنات أصدقائى اللاتى تحملن اسم ياسمين تعانين من أن جداتهن ينطقن اسمهن : اسمين)، غير أن أمر كارمن - وما تعنيه من قدراتى الفائقة فى الثقافة العصرية المعلنة - ظلّ الخُرّاج المنتفخ الذى يحوى البلاوى الجميلة المسيّحة، عاوزين نسمع حاجة لـ (كرسكف) والمقصود كورساكوف الروسى صاحب شهرزاد الرائعة، أو اختطاف اسم الشاعر الفرنسى الرجيم بودلير ليصبح بودلر، لأن النطق الأول - ولو كان صحيحًا - سوف يرد المتكلم من بودلير إلى بيئته الكامنة فى إيقاعات نطق زمبيل وجرجير وبشكير وعتْويل وجبريل ودردير، كنت مندهشًا لقدراتى المشار إليها وهى تجوب جبال الألب ونهر السين والمسيسبى والتيمز ودور الأوبرا والطريقة الفذّة التى يعزف بها بجانينى على الفيولينا : أقصد الكمان، وفى النادر كنت أخترق - لمرة أو مرتين كل بضعة أعوام - جبال اليابان أو أطلس أو كليمنجارو، والتى قادنى إليها إرنست هيمنجواى خلال الإحساس بثلوجها الاستوائية الرائعة، وبين حين وآخر يمكن لى أن أزيد فى إبراز موسوعيتى فأشير إلى نوادر جحا وأشعب وعبدالعزيز البشرى، كان واضحاً أننى أفرش الدُّوار لرفاق المأكل والمشرب والتدخين - مع أنى لا أميل بالمرة إلى تدخين الحشيش - بكل أنواع العزف على الثقافة ذات الرياش الوافد أو المكتوب، لأثبت للجميع أن أبناء القرى - الفلاحين بالذات - قادرين على أن يكونوا على قمة المعرفة المسيطرة على نظريات النقد الأدبى الأجنبى بما فيها من أنواع الرسم والعزف للكيانات المهيمنة من مدارس التشكيل فى لوحات بيكاسو وسلفادور دالى وباخ وبرامز وموزار، وأقصى ما وصلت إليه كان ما قدمه لى بعض الرفاق من كتب حول الأساطير والخرافات والغيبيات بصفتها موضع دراسات الأنثروبولوچى العالمى، حتى أننى - ومنذ ست سنوات لا تزيد - كتبت عن تجربتى الأدبية فى مجلة الهلال (الأعداد الصادرة فى ديسمبر ١٩٩٣، ويناير ومارس ١٩٩٤) دون أن أشير بأى شكل إلى أى مفهوم لى عن التراث الشعبى أو المأثور الشعبى أو أى صياغة حولهما من قريب أو بعيد، لم أكن أعرف أننى يجب أن أعرف، أو حتى أن أنتبه، إلى هذا الذى يثار الآن .. بالنسبة لى على الأقل.

وخلال التعديل والتبديل تحت سطوة قانون الإزاحة والتفريغ والإحلال، ظهرت صداقات جديدة بدأت تلوى جمجمتى إلى ما يعنيه التراث الشعبى، فإذ بى أفاجأ بالبدر النفسى يطفح بما لا أنتبه إليه فى الكلام الثقافى، لكنه كان يتفاعل فى الوجدان - خلال الكتابة : هذا الفعل العظيم الذى أنقذنى الله به كى لا أقع فى المأزق الحتمى : كان من المفروض أن أصبح لصًا لكن ظروفى ساءت فأصبحت كاتبًا، (سطران فى مدخل كتابى الثانى بعنوان حرق الدم - كتاب اليوم من دار أخبار اليوم - ١٩٩٧)، فبينما أكون بالغ الإنصات للموسيقى الكلاسيكية (فى قاعة سيد درويش بعد احتراق دار الأوبرا القديمة الفخيمة التى لم أدخلها) كان المايسترو - يوسف السيسى أو أحمد عبيد أو أى قائد آخر - يحرك العصا الرقيقة المرنة فى أجواء الأداء الأوركسترالى، وبينما تتحرك أوتار الآلات لتصنع المذاق أو الأريج العذب مصاحبة لأصوات الكورال فى الحركة الأخيرة من أعظم السيمفونيات (التاسعة لبيتهوفن)، أفاجأ - وتحت الأضواء الناعمة - بيد أمى الجالسة أمام الفرن الذى يفح بالحرارة البدائية تحرك ذراعها العارى بالنُّشْو (عصا الخبيز) لتضبط فحيح اللهب المستعر، ثم تصنع - فى مرونة - قطعة العجين فوق المطرحة المفروش سطحها بالدقيق وتديرها فى سلاسة تجعلها تتمدد من كتلة لتستدير دائرة تحت اهتزازات المرونة الساحرة حتى تصبح بتّاوة تحتل قارة بأكملها، لتلقى بها - فى رقة قوية متقنة - على البلاطة المتوهجة فوق مسرح العزف الساخن أو الدافئ، ليتشابك - أو يمتزج - الأوار بأصوات الكورال، وترتفع نغمات العزف محتضنة جمرات الفرن الكامنة أسفل الخبيز المتفاعل فى وجدانى.

وقد ترتب عن تفتيح عينى - أو مخّى - على التراث الشعبى أن بدا الأمر وكأنه لا يعدو إعادة لصياغة الاهتمام، ذلك أن كل المسائل الشعبية كانت كامنة فى كل أجهزتى : الهضم والأعصاب والغيبوبة والانشراح والعذاب والإدراك، فقد كانت حافظة - زوجة خالى محمد تاجر الحبوب المفلس دائماً - ذات أنامل طويلة، ودائمة الاهتمام بصبغ كفوفها وعراقيب أقدامها بالحنّاء، كانت مولعة بالزّار، وكنّا فى المدارس الابتدائية نتلقى دروساً (رسمية) على إضفاء صفات الأمراض على تلك العادات القديمة (لم يصفها أحد بالعادات الشعبية) فى الوقت الذى كانت الثقافات الوافدة قد أدخلت الرقص المتقافز من الروك أندرول إلى الخنافس إلى موسيقى الجاز إلى دور الراديوهات والسينمات، غير أنى كنت مولعًا بالتسلل إلى حلقات زار حافظة (وهى بالمناسبة أخت نعمان عبد الحافظ

بطل روايتى التى تحمل اسمه)، وكانت قاعة الزار الكبرى تجهز كما كانت قاعات أمراء النمسا تعد لهذا الرقص الجميل فى فالس الدانوب الأزرق لشتراوس الكبير، قاعة حافظة كانت مجرد باحة المنزل التى تضيق قليلاً عن قاعات أمراء النمسا : إنها لاتزيد عن ٣ × ٤ متر، الطاسّ (ولن أشرح لك الطاس) فى الوسط محمّلاً بأدوار فقيرة من شرفات الفول السودانى والحِمّص، ويتوجها - إلى ما يصل إلى سرة البطن - تكوين مثل الكأس الضخمة فوقها جمرات من فحم - أو عظْم كيزان الذرة الشامية، ويجلس بجوار الحائط ثلاثة أو أربعة من ذوى الدفوف المختلفة الأحجام، وتجلس حافظة - وقد يكون بجوارها واحدة أخرى أو اثنتان ممن يسعون للعلاج بالزار - قريباً من الطاس، ثم يكون المشاهدون - المشاهدات أنسب - واقفات فى صمت، حينما يبدأ الدق على أصغر الدفوف فى نقرزة كالهمس، وتلقى فى الجمر - حينئذ - حفنة من البخور الذى ما يكاد ينطلق أريج دخانه الناعم حتى ترتفع دقات الدف لتصاحبها طقطقة احتراق حبوب البخور، وعند تصاعد الدقات (هل أقول عن هذا التصاعد الدقيق : كريشندو؟؟) تبدأ أصوات محترفى الشدو المحترف فى تسلق الجبال الغامضة مستدعية العفاريت من كردفان - فى السودان - أو من وادى المساخيط أو من بين أسوار جهنم، كى يتم ترويضها لتخرج من أجساد حافظة ورفيقاتها اللاتى تهتز وتهتز، حتى يقفن على أقدامهن، ويخلعن اللثام أو النقاب ليمتزجن فى عالم ساحر يخترق السحب ويصفع البرق ويكتم صوت الرعد، والدخان العبق يسحبنى من جوار الحائط مخترقًا بالدفوف وعنفوان الاضطراب العظيم، كانت عفاريتى تمزّق بدنى شارخة ضلوعى، فإذ بى تشدنى إلى أعلى، إلى أعلى الأعلى، فأقف لأتطوّح، مغلق العيون متهدج الأنفاس، أتقافز - على إيقاعات الدفوف - بين السحب والجبال وسطوح النجوم، أخترق الحقول والكهوف وسطوح المنازل فوق مناشر الكشك وبين صوامع الغلال ثم أندفع فى عذاب ساخن شهى إلى أحواش البهائم ومآذن المساجد وهياكل أجراس الكنائس، أعوذ بالله، الواد - الذى هو أنا - عيّان، فتنطبق السماء على الأرض وتحتوينى أذرع ذوى الدراية لتحتضننى إحداهن وتأخذنى فى حجرها، وتمسح لى عرقى.

وبينما - بعد ذلك بدهور - أى بعد أن تسكعت أو تجولت فى القطارات ومسارب القرى وجبال السد العالى، أبحث عن عمل، أو أعمل أى عمل، كنت أقرأ، وأعيش يوسف إدريس ونجيب محفوظ ويحيى حقى ومصطفى محمود (فى مرحلته الأولى) وفتحى غانم ثم محمد خليل قاسم (الشمندورة) وكتابات لويس عوض وأنور المعداوى وأشعار السياب وعبدالصبور وحجازى وأمل دنقل، متجولاً بين امرئ القيس وعنترة وذات الهمة وأبى زيد الهلالى والمتنبى وأبى فراس، أى بعد أن عرفت معنى القراءة وبدأت أكتب، هالنى أن أعضائى النفسية لا تستجيب بسهولة لتطلعاتى المعلنة، كان التعبير عن الشعب المصرى فائق الجودة والعظمة والشاعرية والواقعية مع أهمية الهجوم على الإقطاع وزبانية الاستعمار والتعاطف مع الفئات الفقيرة المطحونة، والولوج داخل السجون والمعتقلات بالغة التمزيق والتحطيم للنفس البشرية، وما عانيته أنا شخصيًا من دوائر عفاريت وغيلان السلطة والإدارة والأنواع المتعددة للهيمنة الكاسحة الخانقة الغبية، خلال كل ذلك فوجئت بنفسى أواجه أمراً لم أكن أجرؤ على إعلانه، ذلك أن أموراً - شعبية - عتيدة كانت تداهمنى، فالعدد المذهل - مثلاً - من بنات قريتى (منهن خمس بنات أخواتى تزوجن ستة رجال) كان العريس خلالها يدخل عليهن بإصبعه ليلة الفرح، ومشهد اختراق الإصبع المصبوغة بالحنّاء موضع العفّة فى الأنثى أمر بالغ الإيلام والتعذيب العنيف الصارخ المنفجر فى جو الشرف التّليد منديلاً دموياً يتطاير تحت أصوات طلقات رصاص البنادق المجيدة، لم يستطع هذا المشهد المروع أن يجد له موقعًا فى أى نص تعبيرى : شعراً أو قصة، وبالتالى فقد تواردت تلك الأشواك الشعبية لتفرش جوانح الكتابة عندى، لتتجول فى نفسى فى حرية ضاغطة كى أدرك، أو أفهم، ولأنى قاصر الفهم والإدراك فقد راعنى أننى - وفى لحظات الهدوء الساكن فى الآفاق الممتدة بعيداً عن كثافة المدن - أفاجأ بنفسى أسعى بين تفاصيل مأثورنا العظيم - دعك من أنه ليس مصرياً خالصًا - ألفَ ليلة وليلة، ذلك أننى اكتشفت أن شهر زاد تظل تحاور وتداور وتحكى لشهريار الملك كى توقف عنده الرغبة العارمة فى الانتقام من الإناث اللاتى كان من بينهن زوجته التى منحت نفسها - جسدها - للعبيد أثناء غياب زوجها الملك الفاضل الجميل، يأتون له بالأنثى - بعد هذه الكارثة - فى الظهيرة، لتستعد للنوم فى أحضان شهريار فى أول الليل، ثم يمزقها آخر الليل، كان دور شهرزاد رائعًا (وهو الدور الذى تستخدمه كل السلطات كى تستتيم الرغبات المعارضة لها حتى الآن)، وتظل شهر زاد تثابر وتحكى حتى - آخر الليل البرىء الطاهر النشوان - يستسلم شهريار للنوم.

فإذ بي أفاجأ بنفسي أتسلل وراء شهرزاد (فور نجاحها الدائم في تنويم شهريار)، وكان مخجلاً أو مبهجًا أن أعلن اكتشافي الذي لم تتجرأ الكتب أن تقترب منه : لقد كانت شهرزاد تنزل من القصر وتقضي بقية الليل في متعة منتشية في الحديقة مع العبيد الجدد، كانت ألف ليلة وليلة تنهار من أساسها القوى الموروث.

وهكذا ظل الشيطان الشخصي يقودني إلى السخرية بالعاشق الأثير : قيس، وهو يدور طاهراً بالغ النقاء والرومانسية في الصحراء باكيًا منتحبًا خلف ليلى، كنت أقتنصه من بين هذه النصوص وأصحبه إلى (غرفة الكشف) لأثبت ظني أنه كان فاقد الذكورة، ثم إن حسن المغني عاشق نعيمة في الصعيد الأوسط قتل بالرصاص لأنه نجح في تحقيق مالم يستطعه قيس، وليس لمجرد الحب الرومانسي العفيف. وعليك أن تدخل في هدوء إلى قيس ولبنى وكثير عزة، وأن تستبعد هذه الصور الساذجة التي تم تقديمها في السينما للعشق الفاضل، حتى أن عبدالرحمن الخميسي أجبر - فيما أعتقد - أن يراعي مشاعر الجماهير الفاضلة، وأن يقوم بتزويج حسن من نعيمة، كان الفيلم جميلاً .. وبالغ البؤس أيضاً.

وإزاء ذلك، ومع كل الوقوع في هذه السيول الشعبية، ومع اندهاشي حتى الآن - وأمي كانت السبب - في قيام البطل العظيم الفارس الشجاع أبوزيد الهلالي برحلته المرهقة من نجد في الجزيرة العربية، كي يكون جيشًا من أهل الصعيد كي يخترق به الصحراء الغربية - المذهلة الاتساع - كي يحارب الزناتي خليفة في تونس (كلهم مسلمون) من أجل حالات من العشق المدرسي الغليان لا علاقة بأهل الصعيد به وبأهدافه، أي بعد هذا التورط الجاهل - مني - في حكاياتنا الموروثة حتى في تشكيلها المعاصر للسينما أو التليفزيون، ظللت أخترق كل هذه العوالم الفذة الشجاعة الدموية ذات الخطاب الأثير على الربابة وفي الكتب، لكني لا ألبث أن أهرب منها إلى فتياتنا الجميلات وهن يستحممن في النيل والترع المتفرعة منه (الإبراهمية والديروطية وبحر يوسف) ليلة شم النسيم؛ أي بعد انتهاء طقوس تبدو منفصلة عنها حول سبت النور وأحد السعف، وفي هذا الحمّام ذي المجرى الواسع الذي يبدو ومختفياً قبل الفجر عن عيون الرجال، كنت أتسلل وراء شجر الجميز، كي أرى أشباح هذا المشهد الفاتن، بعدها - وخلال وسائل عديدة من التسلل داخل عاداتنا الشعبية السرية - أيقنت أن الأمر يتعلق بحكاية رحمة وأيوب، وأن رحمة بعد أن ظلت أعوامًا تحمل فوق رقبتها زوجها أيوب المبتلى في جسده بالقروح، نجحت - بعد صبر مرير - أن تعالجه، وأن تستعيد إليه قدراته المفقودة، وكان عليها - بعد هذا النجاح - أن تحظى باستحمام رائع تنقية لجسدها مما أصابه من أدران التجربة، كي تعود - صحيحة عفيّة - نظيفة إلى حبيبها، ومن المؤسف أن هذه العادة قد اندثرت الآن تحت سطوة الحياة الحديثة التي دمرت طقوس الموروث كله وأحالته إلى مجرد نصوص في الكتب، مما أثار عدائي، وجعلني أهرب إلى فتحات مقابر المقتولين والمصروعين والذين ذهبوا ضحية لاستخدام دم الحيض القاتل البطيء الذي يتسلل الزرنيخ منه إلى ضحيته في كوب الشاي.

عذراً، لم أكن أعلم أنني أعرف شيئًا عن التراث الشعبي، سمعته على أنغام الربابة وفي أغاني عمال دق الأذرة ورفع الأحجار، وكان نصًا رئيسيًا في حكايات أمي - منذ قرون - عن أمنا الغولة وأبي رجل مسلوخة، وفي مشاهد الزوجات العقيمات حين تتكحرت (من الكحرتة) على أرضية الأولياء لتظل أجسادهن تدور وتلف على التراب تحت أصوات الدعاء والتهليل بأن يستجيب الأولياء للآمال المخزونة في العقم، وفي الطريقة التي كانت الدّاية - ولاتزال حتى الآن - تختن بها البنات في عملية أتمنى أن تشهدوا لها تصويراً في السينما أو الكتب، كل ذلك لم أدركه لأنني كنت أتنفسه مثل الأوكسجين، وآكله مثل الطعمية والبتاو والبايت وبرام العدس الأصفر، مع احتساء الشاي الثقيل الذي كاد يدمر معدتي، لخلوه من الزنجبيل.

وربما يساعدني ذلك كي أكتب شهادتي عن التراث الشعبي الذي لا أعرف كيف أكتب عنه حتى الآن، فاعذروني؛ إنني ضحية لأصدقائي الذين فتحوا دماغي لأنتبه - للأسف - إليه، قاطعين طريقي إلى التضخم الناجم عن ضرورة أن أبدو مثقفاً قادمًا من جنيف أو لندن أو سوق عتبة نيويورك، باريس أفضل.

انقسام الروح

عادل السيوى

علاقتى بالفن الشعبى هى فى الأساس علاقة من التساؤل المستمر، فأنا لا أعرف بالفعل الحدود التى يبدأ عندها ما يسمى بالفن الشعبى ولا متى يتخطى الفن تلك الحدود فلا يصبح شعبياً، وأعتقد أن هذه التحديدات مهمة بلا جدال، ولكن نظراً لوجود مناطق غامضة من الاشتباك والتداخل فى تجربتى الخاصة؛ ولأن الفن هو بذاته بوابة مفتوحة لصهر المستويات المتباينة، فقد اخترت أن أتعامل مع هذا البعد دون تعريف قاطع مانع، وتركت خبرتى به تنمو وفقاً لجدلها الداخلى، وتحدد بنفسها تصورها وفقاً لمدى تطورها وتورطها فى الوقت نفسه مع ذلك البعد الشعبى.

فالشعب والفن معاً مفهومان متحركان، وبالنسبة لى قد يتسع مفهوم الشعب ليشمل كل جماعة تاريخية تملك طاقة جذب نحو مركز ما، مركز صنعته ثوابت راسخة فى التجربة، هذا الجذب الطاغى للكتلة المتجانسة هو نتاج حضور مادى متميز ووعى جماعى بالاختلاف، الشعب إذن هو كل كتلة الشعب، وأحياناً يصبح الشعبى فقط ذلك القطاع الغالب داخل الجماعة الحامل لأهم صفاتها، أو الذى يشكل قاعدة هرمها الاجتماعى، أو الذى لازال يحتفظ بثقافة مرحلة اندثرت، وهى غالباً ما قبل صناعية، أو لازال أسيراً للوعى الشفاهى وحده، وبالمثل أعتقد دون إطالات، أن الفن أيضاً هو كل الفن، أى كل نوعية خالصة تراوغ القياسات والمرجعيات النهائية، ولكن الظاهرة الفنية متاحة بالمثل لفعل العقل، وترحب بكل الجهود النظرية التى تحاول اختراقها ووضع فواصل بين جوانبها، بحيث يصبح مشروعاً لنا أن نميز بين فن شعبى وآخر غير شعبى.

أما العلاقة بالموروث فهى أمر يهمنى كثيراً لأن هناك جسوراً حقيقية تربط تجربتى فى تلك اللحظة بتجربة أخرى سبقتها فى الزمان ورسخت فى روح الجماعة التى مارست فعلها فيها، وبغض النظر عن منتجها وعن مكان وزمان إنتاجها، وقد يكون من المجدى أن أتكلم فقط عن علاقتى بالموروث البصرى المصرى، ولكى أقترب أكثر، سأتعامل مع تلك المساحة من الموروث التى أعتقد أنها تهم من يبحث فى الثقافة الشعبية، ولكننى يجب أن أعترف منذ البداية أن النظر للموروث المصرى قد أصبح مطلباً ملحاً فى تجربتى، وبشكل واع كرد على فعل على غربة فكرية وفنية، بل غربة تكوينى كله، تكوين يعتمد أساساً على مرجعية تاريخ الغرب الفنى

لفعله الساحق، ولذلك فإنه رد فعل وليس حضوراً محايثًا للتجربة منذ البداية، هو استدعاء متحيز، ومحاولة للرد على خلل فى التكوين، وطلب ارادى للمدد من واقع الخصوصية المكانية ومن التاريخ والحضورالخاص بنا.

لا أعرف إذا ما كان مطلوباً من الفنان أن يدرك كل الروافد التى تصب بمياهها فى تجربته الإبداعية، ولكننى أثق من أثر روافد بعينها على عملى، نظراً لتجلى ذلك بشكل واضح فى المنتج نفسه وعلى رأسها العلاقة المستمرة بالنحت الإفريقى الخشبى للوجوه والأقنعة الإفريقية، هذا الإنتاج العبقرى لفن الغابة، وقد ترد تلك الروافد بمياهها من لحظات بعيدة بالفعل، كما هو الحال فى عملى المستمر مع الوجوه والذى اخترقته تأملات فى وجوه فرعونية وقبطية وشعبية مصرية.

وقد تكون تجربة تأمل الحضور الإنسانى والذى هو مادتى الأولى فى العمل، أكثر تأرجحاً بين لحظتين، لحظة قديمة، كخبرة وتعبير معاً، يصعب استعادتها لإنها ابنة تجربة تباعدت تماماً عنا، والمشاعر اليومية للوجه الشعبى الراهن، ومحاولة تقصى تلك الملامح الغائبة وراء المشاعر اليومية التى أراها على وجوه الناس فى شوارعنا الآن، فالوجه اللحظى العابر، يخفى خلفه وجهاً إنسانياً آخر، وجهاً تاريخياً طويل المفعول، والعلاقة بين الوجه اليومى والوجه التاريخى أمر أثارنى كثيراً، وكانت مادتى العلمية هى وجوه الناس، والغريب أن وجوه البسطاء والشعبيين الراهنة قد لا ترشح بالضرورة بهذا البعد القديم بقدر ما يكشفه وجه صراف فى بنك.

بما أننى هنا الآن، فأنا خاضع شئت أم أبيت، لفعل نافذ للذائقة البصرية السائدة، وهناك ذوق خاص بالعين المصرية نعم ذوق مصرى، وأنا أثق فى وجوده بلا جدال على جميع المستويات، هذا الذوق كامن خلف علاقتنا الحسية والنفسية والفكرية بالعالم المحيط بنا، بالناس والأشياء معًا، فهناك أصوات تطربنا نحن وحدنا، وأطعمة نستمتع بها نحن فقط وهيئة وروائح تثيرنا، وفى مجالنا البصرى أدرك أن للعين المصرية شفرة خاصة فى الرؤية، وأنا داخل طغيان تلك الشفرة التى لا أستطيع تقييمها سلبًا أو إيجابيًا، ولكننى أدرك مثلاً أن تكوينات بعينها تمس هذا الكود البصرى، هذه الشفرة المسجلة فى خلفية العين، وهناك علاقات بصرية أخرى لا تستطيع أعيننا التعامل معها، هذا أيضاً هو أحد الإحداثيات الغامضة التى تحكم عملى وأحاول دون جدوى أن أفهم قانونه الغائب.

رسمت الناس كثيراً، إما كأجساد كاملة أو مجرد وجوه، وكان الملمح الأساسى الذى أحاول دائماً الإمساك به هو ثنائية وضعها النحات المصرى القديم فى وجه إخناتون، عقلانية واضحة فى استقامة الأنف وحسية شديدة فى الفم، كأن الوجه، وجه إخناتون - هو تجسيد لمعادلة وجودنا كله، ومحاولتنا للسمو بالروح والفكرة كاتجاه عمودى، والتصاقنا الحميم بحدود الجسد وغوايته الحاسمة كتوجه أفقى. وفى فننا المصرى المعاصر بغض النظر عن طبيعة منتجه يبدو أن الإنسان هو كل شيء: يكفى النظر إلى ما احتفظت به الذاكرة المصرية من أعمال مختار، محمود سعيد، الجزار، كمال خليفة، حامد ندا، وتحية حليم..إلخ، فهل ذلك ينبع من عوامل تخص الجماعة المصرية أم يخص التجربة التشكيلية وحدها، بمعنى أننا تشخيصيون فى المقام الأول، وبالتالى شئنا أم أبينا سيحتل الإنسان مكاناً مهماً وسط ما نشخصه، أم أننا لا نأبه بالأماكن والأشياء كثيراً وأن جل اهتمامنا كمصريين هو الناس، إنسان السد العالى لقد تحول السد العالى عند الجزار إلى إنسان حى نفهمه، أنا أيضاً مقيم داخل خيمة الأنسنة التى لا نستطيع الإفلات من فعلها الحاسم علينا ولذا فإن مارسمته عن الخرتية، أو عن عودة الحاج، أو عن حب الاستعراض، يترجم محاولة لإمساك اما بتكوين نفسى خاص، أو بطقس جماعى حديث قادم من لحظة بعيدة تماماً.

أقع بدورى رهينة لانقسامنا وثنائيتنا البائسة كلنا، ثقافة رفيعة وثقافة شعبية وبينهما حفرة بلا قرار، ولذلك فعله السلبى الكامل فى تجربتى كلها، ذهبت سنة ٩٤ إلى المكسيك، وكان من الغريب على أن أشاهد بعينى ذلك التواصل بلا انقطاع بين حلقات متداخلة من المبدعين داخل الظاهرة الفنية دون تمييز، إننا نختلف كثيراً عنهم، فلدينا ثقافتان ولديهم ثقافة واحدة، وسلم الإبداع عندهم يلف الجميع من أبسط المبدعين حتى أكثرهم طليعية وتجريبية، ومن يرسم على جلد الحقائب ويحفر على الخشب يعتقد أن له نفس شكل وجود الفنان الذى تعرض أعماله متاحف الفن الحديث مثل ديجو ريفيرا، واروسكو، وتامايو، وفريدا كالووسيكيروس وغيرهم، بل يضم المتحف أعمالهم جنباً إلى جنب، هذا الانقسام بين ثقافتين وفنين الذى نعانيه يحتاج إلى مواجهة حقيقية، ولا شك أن

النظرة المتثاقفة للفطرة والتلقائية والبساطة من جهة وتوجيه الاحترام كله إلى التعاليم الأكاديمية والتعامل مع تعليم الفن كوسيلة للالتحاق بالبيروقراطية أمر أضر كثيراً بتجربتنا الفنية بشكل عام.

لدى رغبة دائمة بأن تشع فى لوحاتى تلك الطاقة الأولية النافذة، تلك الطاقة الفجة والواثقة التى يستطيع الفنان الشعبى استحضارها دائمًا فى عمله، وأسأل نفسى دائمًا عن سر قوة المشهد الذى يرسمه، هل تأتى قوة المشهد الشعبى لديه من بهجة الفعل الفنى نفسه، فرحة الإمساك بالشكل وإظهاره فى أعلى حالات تجسده، وبالتالى من كل الاختيارات التى تبرز الشكل فى أعلى وأبسط حالات ظهوره، مثل اعتماد اللون الصريح، عدم خلط الألوان وعدم إدخال الظلال، وفرد كل المفردات مكتملة ومنفصلة على السطح دون إخفاء أو تداخل بين عنصر وآخر..؟

لا أستطيع أن أفصل فى خبرتى البصرية بين مثيرات بصرية تتماهى مع المنتج الشعبى، مثل فن الطفل، وفنون المجانين ولوحات مرضى التخلف العقلى، ولا أعرف الحدود القائمة بين الفن التلقائى والفن الساذج والفن الفطرى والفن الخشن، ولكننى أحياناً أصنع لنفسى قناعات ولو خاطئة ولكنها تساعدنى على العمل والتحليل، فقد أفترض مثلا فرقًا بين الشعبى والبدائى، فأفترض أن الشعب مثقف بما أنه شعب؛ لأنه على الأقل وعى انفصاله عن الطبيعة وعن الآخرين، ولذا فمنتجه الفنى يؤكد فرحته بذلك الانفصال ويؤكده، أما البدائى الذى لم يعش تجربة انفصال كاملة عن الوجود الطبيعى، ولم يختبر بعد تجربة الشعب، فهو متصل ومتورط فى جسده وجسد الآخر وفى الكون باعتباره امتداداً مادياً وروحياً لذاته، ولذا فإن عمله هو طاقة اتصال وتماس، الشعب يعنى إذن انفصال عن الوجود الطبيعى وعن الآخر بصفته شعباً آخر، وأحاول أن أجد ترجمة ذلك فى الفرق بين المشهد الشعبى والمشهد البدائى، أنجح أحياناً، وأفشل كثيراً.

يحدث أحياناً أن تكون علاقتك بالفن الشعبى عبر وسائط صنعها فنانون آخرون، وهذا هو ما حدث بالفعل معى فقد تأثرت تجربتى بلا جدال بتناول الفنانين المصريين لعالمنا الشعبى، وأعتقد أن الجزار قد وجد حلولاً عبقرية لتلك العلاقة المركبة بين عالمين وقد تأثرت بذلك كثيراً، وخاصة فى فهمه للفراغ المحيط بأبطاله الشعبيين، بوصفه امتداداً لحضورهم السحرى كأرواح غامضة، وبالمثل أحترم كثيراً تجربة راغب عياد، ومحمود سعيد، وسعيد العدوى، وكمال خليفة، أما المحاولات الأخرى فقد كانت إما مشهدية خارجية، أو لملمة رموز وتحايلات بسيطة لإنصاف فنانين أنصاف مثقفين، ولا أعتقد بأن تجربة استدعاء الشعب فى اللوحة عبر رموز بصرية أمر جدير بالتوقف، فهى تجربة مباشرة وسطحية جداً، كما أن هناك فنانين مصريين رسموا مشاهد من حياة الناس البسطاء، تحت وهم الشعبية بينما هى فى الحقيقة نكات وإفيهات ثقيلة الظل؟ فهى سخرية المارقين من جلد أهلهم وفيها مسافة تعالى الاستشراق، أعتقد أنها أعمال بشعة فى حق الناس، صنعت لكى يقتنيها أثرياء بلا ثقافة أو أجانب بلا حساسية حقيقية، أعتقد أن الهبوط بالموضوع إلى هذا الدرك أثر سلبيًا على الجميع، وأبعد الكثيرين عن مساحة حقيقية للتعامل مباشرة مع «الشىء» الشعبى.

لا أعرف من أين جاء كل ذلك الاهتزاز فى أعمالى الأولى، ولا كل هذا التجاور العنيف للمتناقضات، ولكن لم يكن ذلك فقط بفعل نفاذ إيقاع القاهرة وصخبها إلى سطح اللوحة، ومن الممكن أن أقول الآن أن حيرة التكوين كان نتيجة لارتباكاتى أنا كشخص من جهة، ولكنه أيضًا كان انعكاسًا لفعل عامل أوسع، ألا وهو افتقاد التلاحم فى تجربة الجماعة مع بعضها ومع مكان فعلها، لقد غابت تلك الحالة من التجانس من حولى، ولم تعد هناك سيادة لأى منطق دال، أو عنصر من متوال يسود فيربط العناصر المفردة فى المشهد: المشهد القديم كان متماسكًا دون تجميل، ولنسمع هنا كلام فنان كبير كان شاهداً على هذا النسيج الضائع، قال لى حسن سليمان فى حوار معه بمرسمه حول القاهرة القديمة: «كومة الترمس، شكل القلة، القبة، المئذنة ومؤخرة المرأة الملتحفة بالملايا اللف، طرقعة شبشب، أو رنة خلخال على أرض حجرية، كل هذه الحالة المقوسة من الانحناءات وإيقاع الخطوة الأنثوية كانت تتجاوب فى المشهد». كم بعدنا الآن عن هذه اللوحة، وكم أصبح هذا التناغم البصرى الآن حلماً بعيد المنال. فما السائد فى المشهد وفى أى نسيج بصرى تعيش تجربتى الخاصة، أين وكيف يتحرك الناس الآن..؟

أعتقد أن العشوائية هى ملمح بصرى مهم ومؤثر جداً الآن؛ العشوائية البصرية تعنى تداخل القوانين المتعارضة، وليس غياب القانون، فهناك أكثر من قانون داخل الحياة

العشوائية ولهذا التداخل أثره فى تكوين المشهد عندنا، ولابد من العمل لاكتشاف مواقع القوة فى ذلك الشكل من الحياة، وإلا نظل أسرى وحشة المشهد القديم، فلهذا التداخل الشرس أيضاً شاعرية خاصة لم نكتشف مناطق قوتها بعد.

أحاول فى بعض الأعمال أن أعتمد على قاعدة بنائية مثل المزخرف الشعبى، الذى يلون عربات الكشرى، والعربات الكارو، ويقسم المراجيح إلى مستطيلات بيضاء وحمراء، أعتقد أن البنائية هى الاختيار الشعبى لا الفردية، والبنائية تعنى لى اعتماد التكرارية أساساً، أو بمعنى أدق الانصياع لمعادلة رقمية مختبرة من قبل فى عمل علاقة بين العناصر البصرية، أما الاختيارات الفردية فهى شخصية ونوعية لا يمكن اختزالها رقميًا، لأنها لا تقبل الاختصار مثل الروح تماماً. ولكن كيف يستطيع الفنان الشعبى إدهاشنا بقوة متفردة، وهو فنان بنائى ومحدود تماماً فى اختياراته وأدواته..؟

كما أحاول أحياناً أن أتماس مع تجسدات الخيال الشعبى وصورة الكون وصورة الإنسان كما يراها هذا الوعى البسيط داخل الكون كميثولوجيا خاصة، الرسم داخل الرسم مثلاً، كما هو الحال فى الوشم. ولا منطقية العلاقات، فالمشهد الشعبى ليس أرسطيًا، الشعب كله رغم حكمته ليس أرسطيًا. فهو لا يؤمن بوحدة الزمان والمكان، فلديه أيضًا منطق المعجزة والخوارق والسحر. والمشهد الأكاديمى الذى ساد وعى الفنان المصرى طويلاً هو مشهد أرسطى وهروبنا الآن من طغيان ذلك المنطق يتبدى أساسًا فى كسر علاقات المكان، لأن الصورة تحول الزمان إلى مكان بمعنى تحول علاقات التوالى والتعاقب إلى علاقات تجاور وامتداد، وهناك هاجس داخلى يتكرر لدى دائمًا بتحرى المنطق الآخر، منطق الناس فى لمس المكان والأشياء داخله، بل وتصوير البطولة والهواجس السفلية والحالات الخاصة، وهذا أمر يخص فى الأساس منطق الحكاية الشعبية.

هناك فى تجربتى الخاصة بعد شعبى مستمد من الحياة اليومية للناس أنفسهم، محصلة التعامل اليومى مع ثقافة هجين وتجربة فى المعايشة وتنفس الهواء المصرى المشوش وحب الجماعة المصرية والوقوع تحت فعلها العشوائى، المصريون حمالو الكراسى، تاريخ لا ينتهى من فشل المشروع الحضارى انكسارات دائمة، تراب على كل شىء، دخان يملأ الهواء ويصنع مرشحًا حائلاً بين العين واللون، ومدن لم تكتمل وشمس تقتل أى نصوع، وضوء يهشم الكتل بظلال لا ترحم، وأجساد تتحدى الهندسة والقوانين وتخضع المكان لإيقاع تدافعها الذى لا يهدأ.

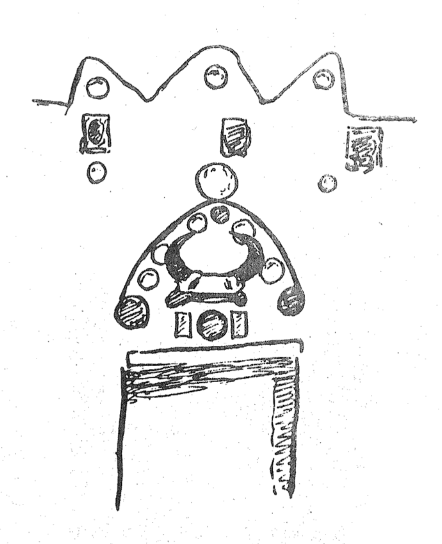
أعتقد أنه بعد تعرضى لفعل الذوق المصرى، فإن الأثر الحاسم على الفنان المتواجد على أرض الجماعة المصرية هو نفاذ روحها إلى قلب كل أبنائها، وتتجلى روح الجماعة المصرية فى أعلى أشكالها الإيجابية كطاقة حياة تحمل شاعريتها بفجاجة وتعرضها فى الشوارع كمشهد يومى لإمكانية الحياة نفسها، مشهد شعبى يومى لا يخلط بين إرادة الحياة وبين مشروع الحياة، ولذا فإن الحراك اليومى ليس من أجل النجاح فقط، لأن الحياة مقبولة أيضًا حتى فى حالات الفشل، الحياة لدى البسطاء هى هبة محتفل بها برضا وبؤس أيضاً فى أغلب الحالات، وبأفراح يومية بالناس وبهجة استقبال اليوم الجديد، لا يمكن أن نكون تراجيديين بالكامل، ولا مجال لدينا للوحة تراجيدية مغلقة على ذاتها، رغم كل آلامنا وأحزاننا الكبرى.

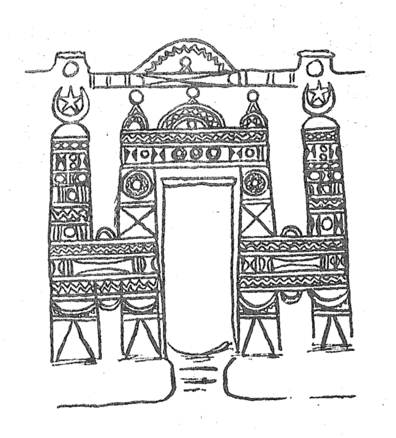
فى المشهد الشعبى تلعب الطاقة الحسية الكامنة عن قوة من نوع آخر، لا علاقة لها بالسوق، الحسية والفقر معًا، مسرحة الحياة العاطفية، فى المشهد الشعبى احتفال بالناس أساساً وبالحيوانات والطيور والأشياء ككائنات متحققة وليست كعناصر فى حالة صراع، غياب الصراع بمعناه الجدلى عنصر مهم فى المشهد الشعبى، فليس هناك طرف ينفى الآخر، وكل طرف موجود باكتماله داخل حدوده، حتى شكل الصراع فى الأيقونة الشعبية بين مار جرجس والتنين، سنجد أن للخير والشر كل الحق فى التواجد، فهو مشهد يوضح أحقية الكائنين فى الوجود، بل يتعاطف أحياناً مع التنين نفسه.

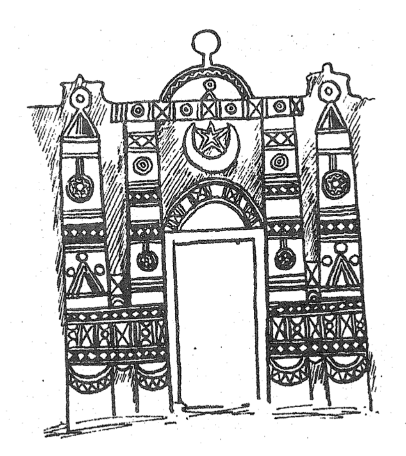
كان من المفيد عملياً لى أن أتقبل انقساماتى وتداخل فعل الغرباء والأقرباء فى تجربتى معاً، وأعتقد أن هذا قد يكون له علاقة بانقسام الواقع نفسه تاريخيًا، مائتى عام من محاولة تغيير البنية ومقاومة عاتية من ترسبات صلبة كلستها تراكمات الوجود الحياتى للناس، لا تقبل المحو ورغبة التحول ومقاومة التحول فى الوقت ذاته، حقل نفسى عميق يتطور ويقاوم التبدل، يبدو أنها ليست عادلة جماعية فقط، لأنها تشكل

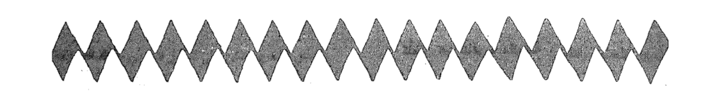
بالمثل وجدان الفرد عندنا، الانقسام الذى أشعر به فى روافد التجربة الخاصة بى بين الحضور الكبير لتراث الغرب وتعاليمه وثقافته ومناهجه ومؤسساته ودواليه التى لا تتوقف عن الحركة من جهة، والمثير اليومى والمكانى والتاريخى أيضاً الناتج عن حركة الناس وشكل وجودهم وما يحيط بهم من أشياء وما أنتجوه من أشياء تخص حياتهم اليومية ومعتقداتهم من الجهة الأخرى، بكافة الملامح الخارجية والعواطف الشعبيةالداخلية وقوة المنتج الفنى والشعبى المصرى الراهن، وليس المنتج الشعبى بمعناه الواسع، أو الشعبية بمعنى إنسانى عام.

أعتقد أن الانحياز هو البداية وأنه ضرورة وليس اختياراً، بل إن الانجذاب لقلب الجماعة ولروحها هو رغم كل شىء أمر حتمى، وأتمنى أن تشع فى أعمالى أنا أيضًا تلك الطاقة المبتهجة التى أحسد فناننا الشعبى عليها؛ لأنه يجسد عبرها جوهر حضور جماعتنا الخاصة، جماعتنا المصرية.









لم ينم البحرُ لأُصبحَ مليونيرًا

محمد سليمان

فى طفولتى وقبل أن أتعلم القراءة كنت مفتونًا بالحكايات والقصص والمواويل والشعراء الجوالين الذين كانت المقاهى تستضيفهم كى يُنشدوا ويقدموا لنا أبطال الملاحم والسِّير الشعبية.

قرية الخمسينيات والستينيات لا تشبه قرية اليوم. القرية القديمة قبل الكهرباء وانتشار أجهزة الراديو والتليفزيون وقبل السعى إلى التنميط كانت تعتمد على أهلها، تبرز منهم المغنين والعازفين الحكائين والممثلين والمهرجين أيضًا. مازلت أذكر العديد من الوجوه والأسماء والدهشة التى كانت تسيطر علىَّ عندما أرى هؤلاء الأفذاذ الذين يسعدوننا فى الليل بإبداعاتهم يتحولون فى الصباح إلى مزارعين وصيادى سمك أو نجارين هكذا وقبل أن أتعلم القراءة صارت الثقافة الشعبية مدخلاً وأساسًا للتكوين الثقافى وظل ذلك الطفل المفتون بالسير والاساطير والملاحم وحكايات العفاريت والجن والنداهات ملازماً لى.....

ذلك الطفلُ

رغم الدخان الذى بيْننا

يتجوّلُ

حين اتّخذتْ المدينة ثوبًا بكى

ثم عاد ليجلس فى الركنِ

عاد ليقرأ حَمْزَةَ و الزّيرَ

أو يتسلى بعدِّ الطيور التى فى الطناجرِ

...

فى آخر الليل

سوف يعود إلى البيتِ بى

،أعشاب صالحة للمضغ،

* * *

فى مركز دائرتين يعيش المبدع؛ دائرة صغرى تمثل المكان بكل مكوناته وثقافاته، صراعاته وتحولاته، ودائرة كبرى تمثل الإبحار فى الثقافات الأخرى والسعى إلى المعرفة والانزراع فى تحولات العالم. ورغم أهمية الدائرة الكبرى تظل للدائرة الصغرى (دائرة المكان) اليد العليا؛ فهى التى تمنح المبدع تجربته الحياتية، تاريخه، مجمل خبراته الشخصية؛ ومن ثم صوته الخاص وتميزه...

وُلِدَ هنا
ووُلِدْتُ هناك
هذا هو الفرق بينى وبين والت وِيتمان
قُلتُ للمسيسبى
قال الحدائق لم تكن حدائق
وكل نهرٍ بحاجةٍ إلى عصا.

«تحت سماء أخرى»

* * *

كانت قصص الجنيات وحكايات المردة مدخلاً إلى عالم الغرائب وحافزاً منشطاً للمخيلة، وأزعم أن ولعى بهذه القصص كان أحد الدوافع لكتابة ديوانى سليمان الملك، فإلى جانب الاستفادة من كنوز الملاحم والسير والأساطير كان هناك الخوف القديم من العفاريت والجن والرعب الذى لون الطفولة، وأظن أن سليمان الملك بقدرته على تسخير العفاريت والجن وإنزال العقاب بها مثّل لى نوعًا من القصاص وإحداث التوازن.

قبل نصف قرن كانوا يقولون فى قريتى مليج - منوفية - إن العفاريت فى كل مكان وإن أغلب القطط جنّيات تتخفى وإن النداهة تخرج ليلاً من النهر لتغوى ذكراً وتغريه بالزواج منها والحياة معها فى أعماق النهر. هذه النداهة اتخذت فى القصائد صوراً عديدة تؤسس غالباً لحياة مختلفة وواقع مغاير

سيكشط الظلامَ عن مُخَبّاً
يُفاجِئ النداهة التى أعطته سلّمًا
واسمًا جديدًا فى بطاقة التموين
لم تَصِر بَعْدُ هواء هرِمًا

«أعشاب صالحة للمضغ»

فى قريتى كان لكل ولد أخت جنيه.. تتولى حراسته وتغضب منه إذا لم يتناول طعامه فتعاقبه بالضرب ليلاً وهو نائم، وكان على كل ولد ألا يغضب أخته وألا يخدش حياءها حين يخلع ملابسه وعندما يستحم فى النهر أو يسبح.

فى صباه دقَّهُ أبوهُ وتدًا
وأمه أوصته بادخار ساعديهِ
كلَّمته عن كافورةٍ مَلبوسَةٍ
وأخته التى ترعاهُ
ذيلها من ذهبٍ
وصوتها نورٌ
فظل يقسم الرغيفَ بينه وبينها
وظلّ والخلاء سيّدٌ
يخاف أن ترى نَخْلَتَهُ
فيدخل المياه مُخْفيًا براحَتَيْهِ
دائمًا يرُشّ قبل الغوصِ
دائمًا....
ويعلن الولاء للذين احْتَجَبوا

«مجازات»

كان رشٌ قليلٍ من الماء قبل الاستحمام أو الغوص طقساً شعبيًا يؤديه الولد وهو يلقى السلام على اللامرئيين الذين يرافقونه والذين يعيشون فى أعماق النهر ليدفع عن نفسه الأذى ويقطع الطريق على جنية تحاول شده إلى الأعماق.

* * *

هل رأى أحدكم ترعة نائمة أو بحراً؟

فى التراث الشعبى يقولون إن الأنهار والترع والبحور بحاجة لكى ترتاح وتجدد نشاطها، إلى لحظة تنام فيها، والمحظوظ فقط هو الذى يرى بحراً نائماً بوسعه أن يتمنى وأن يطلب ثروة. على هذه الحكاية الأسطورية اتكأت الأغنية الشعبية الشهيرة «البحر نايم نايم..»

وقد تسللت هذه الأسطورة إلى قصائدى أيضاً:
لم ينَم البحرُ لأصبحَ مليونيرًا
لم ينم البحرُ ليقْفِزَ جِنّىٌّ من قفصٍ
مُرّوا
لا شىء لدىّ لكم

«هواء قديم»

إلى بعض قصائدى تتسلل أيضاً الأمثال والحكم والمأثورات الشعبية وأسماء الشهور القبطية بدلالاتها التى تشير غالباً إلى مواسم الغرس والحصاد وتحولات الطقس؛ فأمشير هو شهر

الغواية والعصف والتقلب:

أمْشير لم يُغْوِها

ولا فرس النهر

ظلت تُشبِّه أمْشيرَ بى

وظلت كناس السواحل ترسم بيتًا

على شكل حوتٍ

وتَسْتَبْشِع الأسْرَ

«هواء قديم»

أما شهر بَشَنْس فمرتبط بالحصاد والحرث، إنه كما يقولون عنه «يكنس الأرض كنس»

كان بَشَنْسُ مشغولاً بكنس مكاتب البكواتِ

حين رَستْ

وكان الصبح فى المِيدانِ

ظل الماء فى إبريقها يغلى

وظل هُبُوبُها عيدًا

حصان المولد النبوى فى الشباك والحلوى صهيلٌ

كيف مرَّ الوقت؟

«بالأصابع التى كالمشط»

أما المأثورات الشعبية فقد يتم تحويرها غالباً لتلائم النص الشعرى لكنها لا تبعد كثيراً عن شكلها الشعبى المعروف.

يعرف أن العصا إن تراخت هَوَتْ

وإن بادَرَتْ سَبَقَتْ

والسقوط مناسبةٌ للنهوضِ

ويعرف أن الذى أدمن الخوفَ سوف يطُخّ الحصانَ

أرانبه سيرها ثعالبَ

والقط فَهْدًا

«حفريات»

النص الشعرى يتكئ على المأثور الشعبى «العصا السابقة سابقة»؛ أى المبادرة تحقق الفوز وكذلك من أن الخوف يعمى والمرعوب سيرى الحبل ثعباناً والقط وحشاً

وقد يستوحى النص أحياناً صوراً من الحياة الشعبية مبرراً بعض مكوناتها أحياناً أو ساخراً من بعض سلبياتها..

سيلعب الورق

يغلب طيِّبين انقرضوا كُسكَّر الأقماعِ

مرةً بولدٍ

ومرة بالبنْتِ

ثم يُشعل السيجارة التى ابْتلَّتْ

«البعيدة اسمها مليح»

أو

لأننى ظننتُها بحرًا

لأننى حدثتها عن سمك

لأننى حَسِبْتُها أنا

لأننى كما تقول أمى خائبٌ

ولا يَبُلّ فى فمى شىءٌ

تبدَّلَتْ..

وفضلت علىَّ قلعةً من ورقٍ.

«فضاءات»

فى النهاية أجد من واجبى أن أشير إلى الثقافة الشعبية بوصفها نهراً متفرعاً ومتعدد الروافد، نهراً قد لا نشعر بوجوده أحياناً بسبب السعى إلى التنميط والنمذجة والتوق إلى تقليد الآخر المتفوق والأقوى لكن هذا النهر المتوارى هو لب الهوية ومحور التميز. وكما كانت الثقافة الشعبية فى بداياتى مدخلاً مهماً إلى التكوين الثقافى والإبداعى أراها الآن أحد المداخل الأساسية إلى قراءة قصائدى التى يتكئ بعضها على عناصر ومشاهد من الثقافة الشعبية والتى قد تصبح غامضة أو معقدة إذا لم يكن القارئ مسلحاً بهذه الثقافة ومقدراً لها.

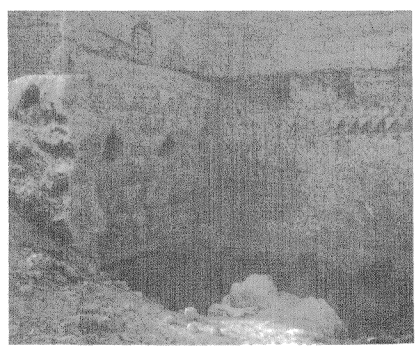


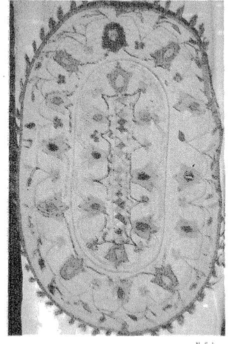


جولة الفنون الشعبية

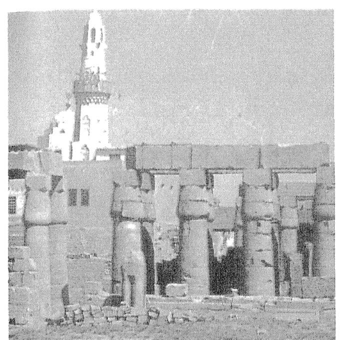
عين الخش

مباني قرية [باريس] القديمة



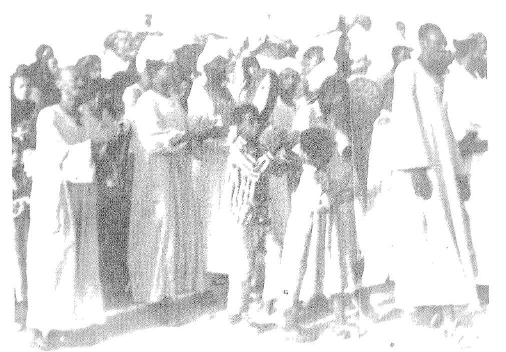


بين مهرجانين آمون .. و أبى الحجاج الأقصرى



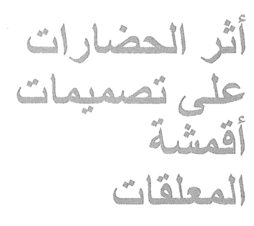
مسجد السيد أبى الحجاج من معبد الأقصر

الكسوة التى تعلو ضريح أبى الحجاج وقد حملت على جُمل للطواف فى شوارع الأقصر



جموع الأهالى فى مهرجان السيد أبى الحجاج ينشدون الأناشيد

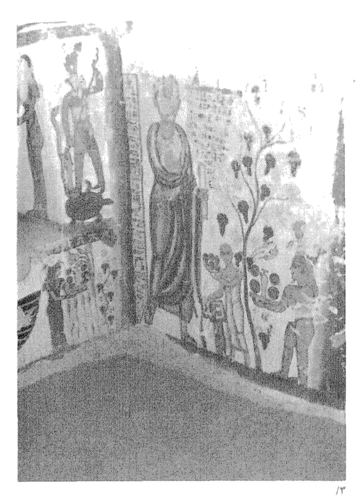
الاستعداد لحمل السفن للمهرجان



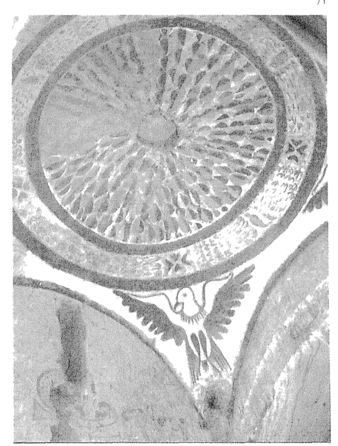
أثر الحضارات على تصميمات أقمشة المعلقات



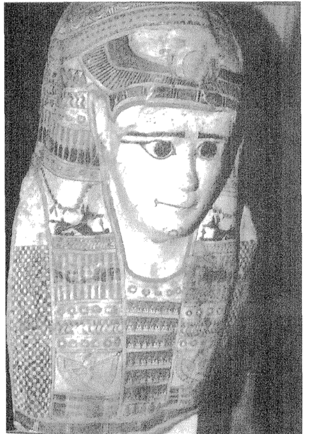
/١



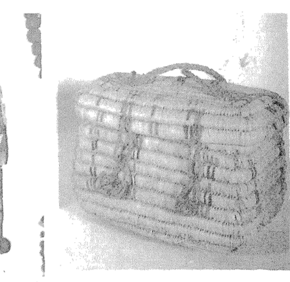
/٣

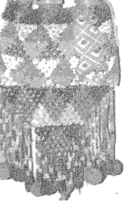


/٢

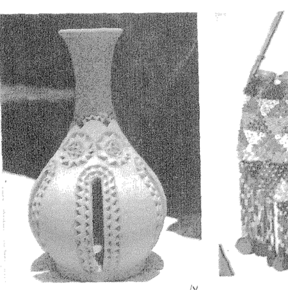


/٤



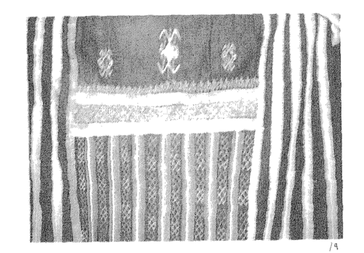


/٦

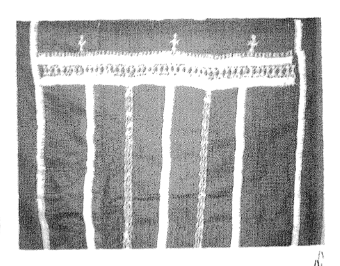


/٧

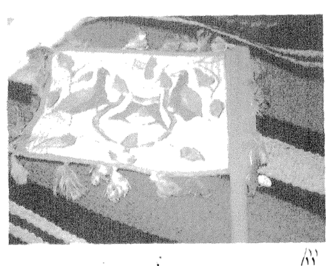




/٩



/١٠

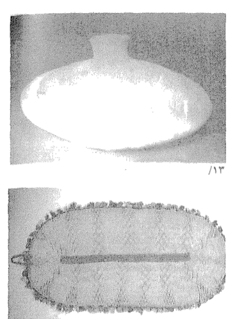


/١١

٢،١/ مقابر [بادى اوزير] العصر الرومانى
/ جبانة البجوات بالواحة الخارجة
/ قناع من الكارتوناج الملون من العصر اليونانى الرومانى
/ مرجونة مزينة بخصل من الصوف

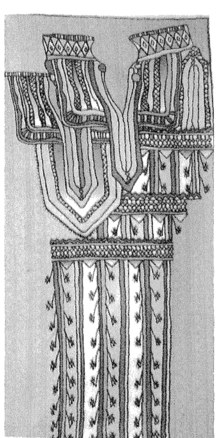
٦/ مكحلة من الخرز الملون
٧/ زهرية من الفخار
٨/ ثوب مجدل للمناسبات

٩/ ثوب أحمر للمناسبات السعيدة
١٠/ ظهر ثوب خاص بالمرأة المسنة
١١/ مروحة من الخوص والجريد



/١٣

/١٤



/١٥

/١٢

١٢/ تصميم يعتمد على الأشكال البيضاوية والمثلثات وعراجين العنب

١٣/ السحا لنقل المياة

١٤/ حصيرة صلاة من الخوص الابيض

١٥/ تصميم يعتمد على اثواب نساء الواحات

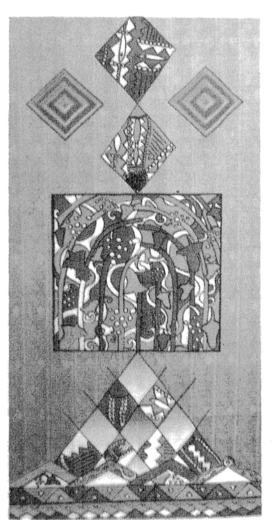
١٦/ فرار الخروج لجبانة البجوات

١٧/ تصميم يعتمد على زخارف عناقيد العنب

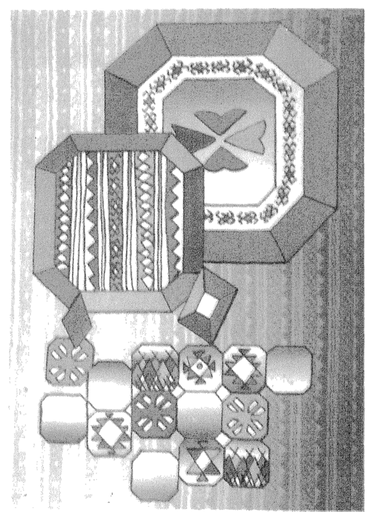
١٨/ تصميم يعتمد على الأشكال السداسية



/١٦

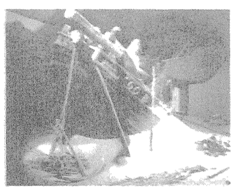


/١٧

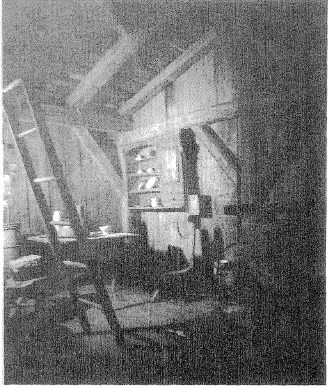


/١٨

متحف الفنون والتقاليد الشعبية الفرنسى



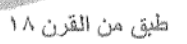
مركب صيد (براك) ١٩٣٠



شالية يمثل الإعاشة بمنطقة الألب بشرق فرنسا ١٩٠٩



قطعة فنية من الخزف ترجع لنهاية القرن ١٨



طبق من القرن ١٨

من مقتنيات المسرح الشعبى
فى منطقة ليل بشمال فرنسا

أثر الحضارات المتعاقبة
على العناصر الزخرفية فى الواحات المصرية

إعداد: سحر أحمد إبراهيم منصور
عرض: صفوت كمال

فى الأسبوع الأول من شهر يوليو من العام الماضى، وتحديدًا فى ٢٠٠١/٧/٤، نوقشت دراسة أكاديمية للباحثة سحر أحمد إبراهيم منصور فى كلية الفنون التطبيقية (جامعة حلوان)، للحصول على درجة الماجستير فى الفنون التطبيقية. وكان موضوعها «دراسة تحليلية فنية لأثر الحضارات المتعاقبة على التصميمات الزخرفية فى مناطق من الواحات المصرية مع التطبيق على تصميمات أقمشة المعلقات الجدارية المطبوعة». بإشراف كل من الأستاذة الدكتورة هدى عبدالرحمن محمد الهادى؛ أستاذ التصميم ورئيس قسم طباعة المنسوجات والصباغة والتجهيز بكلية الفنون التطبيقية، والأستاذة الدكتورة هدى صدقى عبدالفتاح؛ الأستاذ المساعد بقسم طباعة المنسوجات والصباغة والتجهيز بكلية الفنون التطبيقية، واشترك معهما فى لجنة المناقشة والحكم الأستاذة الدكتورة سهام زكى موسى؛ أستاذ النسيج بكلية الاقتصاد المنزلى، والأستاذ الدكتور على السيد على قطب؛ الأستاذ المساعد بقسم طباعة المنسوجات.

وفى الواقع أن الباحثة قدمت شرحًا وعرضًا فوتوغرافيًا ولوحات عن موضوع بحثها بأسلوب ممتاز، حظى بثناء لجنة المناقشة والحكم، وبخاصة عن جهدها العلمى فى جمع مادة بحثها من المراجع والدراسة الميدانية، بالإضافة إلى النظر المنهجى فى تحقيق وتحليل التصميمات الزخرفية التى تتميز بها واحتا الداخلة والخارجة بمحافظة الوادى الجديد، بالإضافة إلى الاستقراء التاريخى لهذه التصميمات الزخرفية عبر حقب متتابعة من التاريخ المصرى. كما أن التطبيقات الفنية التى قامت بها الباحثة، فى تحقيق موضوع بحثها والنتائج التى توصلت إليها وقدمتها فى أسلوب علمى رصين وعرض فنى يتميز بالتقنية الحديثة، يؤكد أن الباحثة على وعى علمى وفنى بمكونات ومقومات موضوع بحثها، و مسئوليتها العلمية والفنية فى إبراز القيم الجمالية لهذا التراث الحضارى وتلك المأثورات الشعبية الفنية التى تتميز بها منطقة البحث. وبخاصة أن التشكيلات الفنية والعناصر التشكيلية التى ظهرت بالواحات الداخلة والخارجة قد تأثرت بالحضارات المختلفة، التى تعاقبت على أرض الواحات، بالإضافة إلى العوامل الطبيعية التى لها دور مهم فى تشكيل البيئة الثقافية لهذه المنطقة من أرض مصر. وقد انصهر ذلك فى بوتقة واحدة، فتأثر بعضها ببعض،

وظهر ذلك فى الوحدات والرسوم المختلفة، التى نشأت فى عصور مختلفة، والتى زينت جدران المعابد والمقابر والمبانى المختلفة. وقد ضمنت الباحثة بحثها نماذج من هذه الوحدات واللوحات الأثرية.

ومن خلال دراسة الباحثة، وتحليلاتها الفنية لأكثر من ثلاثين شكلاً ونموذجًا من العصور التاريخية المختلفة مما تعاقب على الواحات الخارجة والداخلة، تمكنت الباحثة من ابتكار تصميمات معاصرة للمعلقات النسجية الجدارية المطبوعة، مما يثرى فن طباعة المنسوجات بأشكال فنية تتميز بالأصالة والحداثة فى آن. كما أثبت البحث بالتطبيق العملى، إمكانية استخدام إمكانات برامج الحاسب الآلى فى إخراج تصميمات مميزة معاصرة للمعلقات النسجية الجدارية المطبوعة، وقد تضمن البحث نماذج مطبوعة عدة، باستخدام أسلوب الطباعة الرقمية.

والبحث إذ يقع فى ٢٧١ صفحة، شاملة المراجع العربية والأجنبية، فقد قُسّم إلى ستة فصول، تناول **الفصل الأول** منها، التعريف بموضوع البحث، وأهداف البحث، ومنهجية البحث التى سوف تتبعها الباحثة، وكذلك الدراسات السابقة التى ترتبط بموضوع البحث مثل دراسة الدكتور إبراهيم حسين عن «الأزياء الشعبية فى الوادى الجديد» (١٩٩٢). وكذلك دراسة الدكتور أشرف محمد عبدالقادر عن «الإفادة من مشغولات الزى والزينة لبدويات الوادى الجديد» (١٩٩٣). ودراسة الدكتورة زينب محمود حجازى عن «التصميم الداخلى بين التراث والمعاصرة فى المنشآت السياحية بالوادى الجديد»، ودراسة خديجة محمود حجازى عن «سمات العمارة التقليدية فى منطقة واحة الداخلة» (١٩٩٤)، ودراسة الدكتور حماد عبدالله حماد عن «النسيج فى واحات مصر وابتكار تصميمات تصلح للمعلقات النسجية المعاصرة» (١٩٨٤).

وكلها دراسات أكاديمية تكشف عن مدى الأهمية العلمية والفنية فى المخزون الثقافى والفنى الكامن فى الحياة الإنسانية بالوادى الجديد، هذا بالإضافة إلى الدراسات التى تناولتها الباحثة فى بحثها من دراسات سابقة تناولت تصوير جداريات مقابر البجوات بالواحة الخارجة عاصمة الوادى الجديد حالياً. مثل دراسة الدكتور هانى لويس خلة عن: «السمات الفنية فى تصوير جداريات البجوات كمصدر لإنتاج أعمال فنية مستحدثة» (١٩٩٨). ودراسة الدكتور يحيى يوسف رمضان عن «التصوير القبطى المبتكر فى مقابر البجوات» (١٩٩٠).

كما تناولت الباحثة فى عرضها للدراسات السابقة فى منطقة الوادى الجديد بعض الدراسات الأخرى التى تناولت المعلقات الجدارية مثل دراسة الدكتور سيد محمد خليفة عن «المعلقات النسجية الحائطية بمصر المعاصرة وابتكار أسلوب جديد لتنفيذها»، إلى غير ذلك من دراسات أكاديمية تناولت موضوع المعلقات الجدارية، وقد عرضت الباحثة هذه الدراسات فى إيجاز ودقة موضوعية، مما قدم لغيرها من الباحثين رؤية علمية لما يمكن أن يكشف عن مناهج البحث التى تناولت إمكانات توظيف عناصر من الإبداع المصرى الشعبى فى أعمال فنية محدثة تكشف عن جماليات الإبداع التقليدى وتضفى على الحديث أصالة متميزة ترتبط بالهوية الثقافية للمجتمع وتكشف عن ثراء هذا الإبداع فى منطقة محددة من مناطق مصر فى الصحراء الغربية.

كما تناول البحث، فى **الفصل الثانى**، العناصر البيئية المؤثرة فى مجتمع الواحات الخارجة والداخلة، سواء أكان ذلك من حيث العناصر الجغرافية والطبيعية أم العناصر الاجتماعية والاقتصادية، موضحة ذلك بمجموعة من الصور.

ثم عرضت الباحثة فى **الفصل الثالث** من بحثها مجموعة متميزة من الأشكال والنماذج المصرية القديمة، فى تتابعها التاريخى (من ٣٤٠٠-٥٢٥ ق.م) ثم العصر الفارسى وما تلاه فى العصر البطلمى ثم العصر الرومانى والعصر القبطى إلى العصر الإسلامى الذى بدأ فى القرن السابع والميلادى مع إيضاح السمات المستخلصة من كل عصر. ويشكل هذا الفصل مع **الفصل الرابع** من البحث دراسة تحليلية فنية لنماذج من العصور التاريخية المتعاقبة على الواحات الخارجة والداخلة، بالاضافة إلى نماذج من الفن الشعبى، باعتبار أن الفن الشعبى يحمل فى مكوناته الفنية عناصر ومكونات من الإبداعات الفنية التى تعاقبت على مر العصور فى الوادى الجديد. وفى **الفصل الخامس**، تناول البحث، تجارب التصميمات والحلول التشكيلية المقترحة وتحليلها، وبخاصة من حيث تحديد مفهوم التصميم، باعتبار أن التصميم فى الفنون التشكيلية هو إبداع أشياء جميلة وممتعة

ونافعة للإنسان. و تعتمد عملية التصميم على قدرة المصمم على الابتكار، لأنه يستغل ثقافته وقدراته التخيلية ومهاراته فى خلق عمل يتصف بالجدة. وهى تعريفات لمصطلح التصميم حددها كل من الأساتذة الفنانين: عمر النجدى وإسماعيل شوقى وأحمد حافظ رشدان. وفى **الفصل السادس**، قدمت الباحثة تجارب تطبيقية لتصميمات مبتكرة، قدمتها الباحثة بالشرح والتوصيف اللازمين مع عرض للوحات فنية ليكشف ذلك عن مهارتها الفنية فى عمل تصميمات تتوافق مع موضوع بحثها، كما أوضحت أثر الحضارات المتعاقبة على التصميمات الزخرفية فى عملية استلهامها لعناصر زخرفية من التراث والمأثور فى وضع تصميمات لمعلقات جدارية نسجية وإمكانية استخدام الحاسب الآلى لإخراج تصميمات معاصرة للمعلقات النسجية الجدارية المطبوعة، وقد تضمن البحث نماذج مطبوعة عدة باستخدام أسلوب الطباعة الرقمية.

وفى الواقع أن البحث، بالإضافة إلى أنه نال تقدير لجنة المناقشة والحكم، سواء من حيث المنهج العلمى الذى التزمت به الباحثة فى تتبع مادتها العلمية، واستقصاء مجال دراستها الميدانية استقصاء الباحث المدقق المثابر، فإن رؤيتها الفنية، وتوظيفها للعناصر الفنية التى استخلصتها من واقع البيئة فى الوادى الجديد، و استخدام الحاسب الآلى لإخراج تصميمات معاصرة للمعلقات النسجية الجدارية المطبوعة، تثير اهتمامات جديدة فى عمليات الإبداع الفنى الحديثة، وإستلهام عناصر من التراث الثقافى والفنى للمجتمع المصرى فى إثراء عمليات التواصل فى الإبداع الفنى المصرى المعاصر، و تأكيد الذاتية الثقافية والهوية الفنية المصرى للفنان المصرى الحديث.

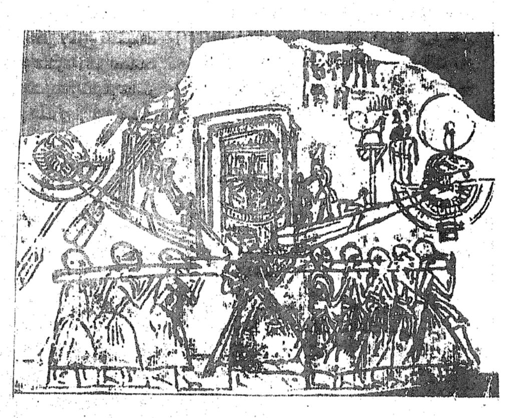
وفى الواقع أن هذه الدراسات العلمية والفنية هى التى سوف تحقق عملية التواصل الثقافى فى الإبداع المصرى وتكوين جيل جديد من الفنانين والمصممين والمبدعين يعون مسئوليتهم العلمية والقومية فى تحقيق الذاتية الثقافية المصرية وسط عالم يموج بمؤثرات إعلامية قاهرة. وأن يكون هذا الجيل له القدرة دائمًا على الإضافة دون انفصام بين الخبرة التقليدية والحداثة التقنية فى إضافة رؤى جمالية من واقع المعرفة العلمية بقدرات الإنسان المصرى فى إدراك الجمال والتعبير عنه عبر الحقب الزمانية وعلى اتساع رقعة المكان وتتابع الأجيال.

افتتاح أول متحف اثنوجرافى بالوادى الجديد

افتتح السيد اللواء مدحت محمد عبدالرحمن (محافظ الوادى الجديد) أول متحف إثنوجرافى فى مدينة القصر بالواحة الداخلة بالوادى الجديد. وهو المتحف الذى قامت بإعداده وإنشائه الأستاذ الدكتورة علية حسن حسين أستاذة الأنثروبولوجى بجهود شخصية ومعاونات من زوجها الأستاذ الدكتور السيد حامد أستاذ الأنثروبولوجى. وقد افتتح هذا المتحف فى يوم الاثنين الموافق ٢٠٠٢/٢/٤، فى الوقت نفسه الذى أرسى فيه الوزير الفنان الأستاذ فاروق حسنى وزير الثقافة حجر أساس المتحف المصرى الجديد فى منطقة الأهرام . وقد تفاعل أبناء مصر بهذين الاحتفالين، باعتبار أن القرن الواحد والعشرين سوف يشهد اهتماماً علمياً وفنياً كبيراً بتراث مصر الحضارى وتراثنا الشعبى، باعتبار أن ثقافة أية أمة يتكون من شقين أساسيين، هما تراثها التاريخى الحضارى وتراثها الإبداعى الثقافى الشفاهى. وكل منهما هو تعبير عن خصوصية الثقافة المصرية، وقد أنشئ المتحف فى أحد البيوت الأثرية القديمة التى يرجع تاريخه إلى القرن الثامن عشر، حيث بنى فى عام ١١٠٩هـ، وهو أحد البيوت المبنية بالطوب اللبن. وقد ضم المتحف مجموعة من المقتنيات اليدوية من تراث الوادى الجديد من أشغال الخوص والنسيج اليدوى والأزياء، وكذلك مجموعة من المقتنيات المنزلية، ومنها الفرن التقليدى داخل البيت والأدوات المنزلية التقليدية، ولوحات تاريخية من الصور الفوتوجرافية لرواد الحركة الثقافية فى مدينة القصر، وبخاصة صورة نادرة للأستاذ الدكتور أحمد فخرى الذى اكتشف مقبرة البجوات بلوحاتها التاريخية النادرة ونمطها المعمارى المتميز بفنون «القباب».

ونأمل أن ينتشر مفهوم إقامة المتاحف الإثنوجرافية فى مختلف محافظات مصر.

الكهنة ورجال الدين يحملون السفن المقدسة لآمون من معابد الكرنك إلى معبد الأقصر ثم يعودون بها بعد المهرجان إلى أماكنها في معابد الكرنك



صورة توضيحية لحمل السفينة المقدسة وعليها التابوت للثالوث المقدس لمدينة طيبة

تمثال لآمون وعلى رأسه ريشتان رمزاً للعدالة والحق

بين مهرجانين:
«آمون» و«أبى الحجاج الأقصرى»

د. عبدالغنى النبوى الشال

من مميزات الفنون الشعبية وسماتها المميزة أنها فنون تعبر عن أحاسيس جماعية وتتسم بالفطرية والتلقائية، وهى فنون لها أشكالها ومضامينها وطرزها الفنية بين سائر الطرز الفنية الأخرى، ونسجل هنا رأياً صائباً لأحد رواد الفن الشعبى المصرى (١) من أن الفن الشعبى هو الحصيلة الفنية بين حياة الإنسان وبين الطبيعة ولم ينشأ هذا الفن من فراغ أو من لهو.. وهذا الرأى قد صحح التعريف المتطرف فى هذا الشأن.

وفى تعريف آخر(٢) أن هذا الفن يعبر عن شخصية الجماعة وأحاسيسها وليست شخصية الفرد، وهناك توصية أخرى(٣) مهمة تؤكد أنه لا ينبغى إقامة حد فاصل دقيق بين الفنون الشعبية وبين ما نطلق عليه الفنون العليا، وبذلك تصبح الفنون الشعبية لها مركزها وقيمتها بين سائر الفنون الأخرى. ونشير إلى رأى آخر (٤) من أن الفنون الشعبية ليست فنوناً ساذجة أو قاصرة ولكنها خصبة صريحة وعميقة تفيض بالإحساس والمشاعر كما أنها تحمل تراث الأجيال بجذورها الغائرة فى القدم. ومن أقوال أحد المؤرخين (٥) إن فى العادات والتقاليد دلالة على نوع الأخلاق ونوع العقلية للشعوب وأن فى التعابير الشعبية من أنواع البلاغة ما لايقل شأناً عن بلاغة اللغة الفصحى. ويؤكد أحد الباحثين(٦) أن الأحداث والقصص والأساطير والعادات لابد لها من ماضٍ وواقع بعيد. وفى بحث منشور (٧) يؤكد الباحث أن الاهتمام بالفنون الشعبية كان محلياً ودولياً عن طريق الرسائل العلمية أو المؤتمرات أو الندوات والمعارض وغيرها. ويشير ابن خلدون (٨) إلى محور مهم من أن شعب مصر سريع الأنفعال، يميل إلى البهجة والطرب مع تطرف فى التعبير عن أفراحه وأحزانه.

و هذه المقولات السابقة المختصرة يمكن عن طريقها التعرض للمهرجانين الكبيرين **«مهرجان آمون»، و«مهرجان أبى الحجاج»**، بالتحليل والتفسير والمقارنة.

(١) أحمد رشدى صالح: الأدب الشعبى، دار المعرفة، ١٩٥٤.

(٢) عبد الحميد يونس: منشورات رابطة خريجى التربية الفنية ١٩٥٣، مطبعة وزارة التربية والتعليم.

(٣) اليونسكو: رسائل متفرقة عن مؤتمر دولى من الخبراء من ١٠ - ١٤ أكتوبر ١٩٥٩.

(٤) فاطمة حسن المصرى: الشخصية المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.

(٥) أحمد أمين: قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، تقديم ومراجعة محمد الجوهرى، وزارة الثقافة، ١٩٩٩.

(٦) حسين مؤنس: عالم الطرق، ١٩٧٨.

(٧) عبد الغنى الشال: منشورات مؤتمر التربية الفنية التاسع لموجهى التربية الفنية، وزارة المعارف، ١٩٦٩.

(٨) ابن خالدون: المقدمة.

(آمون)[9] لقد ذكر هذا المقدس كثيراً فى المراجع المصرية والأجنبية على السواء وكان يلقب بألقاب كثيرة وهو مقدس مدينة طيبة وعادة يرسم ويصور على هيئة رجل ملتح على رأسه قلنسوة مزينة بريشتين طويلتين وفى إحدى يديه صولجان الحكم وفى اليد الأخرى علامة الحياة «عنخ» كما يلقب أحياناً بالكبش والمقدس الخفى[10].

أرى مقارنة بين الريشتين والمثل الشعبى الآن «فلان على راسه ريشة»، وفى الكبش مشابهة للمثل الشعبى «فلان كبش قومه»

وتشير كلمة «آمون» ـ بالهيروغليفية: السيد العظيم وتاج الأرضيين ـ ربما إلى الجنوب والشمال.

كما يشير برستيد [11] إلى مهرجان آمون وأحداثه، وأن فى المتحف البريطانى بلندن لوحة تمثل الراقصات والعازفات والمغنيات والطرب الذى كان يصاحب الحفل والمهرجان ابتهاجاً بفيضان النيل. كما يشير إلى متون الأهرام والقوارب المقدسة ويربط ذلك بالعقيدة ويذكر لنا بعض ألفاظ تلك الأغانى ومعانيها ومنها «النيل السعيد له عودة»، ويتميز المصريون بحدة [12] عواطفهم فى مآتمهم وأفراحهم وتظهر حدة عواطفهم فى الأغانى والأشعار.

وربما تقودنا هذه الأغنيات الغائرة فى القدم ونصوصها إلى بحوث مقارنة مهمة تذكرنا بالأغنيات الشعبية المعاصرة: البحر فاض وزاد وغرّاً البلاد أوفى الله وكل عام يحيينا خاصة أوفى الله ومحبة تسر الخاطر أوفى الله، جبر الخواطر على الله.

كما يشير محرم كمال [13] إلى وصف مهرجان آمون بالأقصر والأغانى المصاحبة له ويرى مشابهة وتقارباً بين الأناشيد والغناء وبين ما يردده الرجل الشعبى الآن، ويستشهد بالمستشرق الفرنسى «لاتنيه» فى دائرة المعارف الإسلامية عن وصف للرقصات والحركات البريئة والمواويل التى تمارس فى مهرجان أبى الحجاج.

كما يشير السنديونى[14] إلى مهرجان أبى الحجاج وولع المصريين بالاحتفالات الدينية واستشهد فى ذلك برأى الجبرتى من حب أهل مصر للأعياد واهتمامهم بها وما كان فيها من أحداث.

ويشير إلى ذلك أيضاً فاروق أحمد مصطفى[15] إلى أنه كان يتردد اسم الله فى المولد كثيراً، واعتمد على رأى «هيرودت» فى كتابيه تاريخ مصر والأعياد المصرية القديمة، وتعرض لما يصاحب الأعياد والاحتفالات من أحداث، وأشار إلى القوارب الثلاثة لموكب آمون وألوانها الأزرق والأبيض والأحمر.

وأما كلمة «طيبة» التى تحتضن المهرجانين فتسمى بالهيروغليفية [16] «واست» أى مدينة آمون، وسميت أحياناً[17] حريم الجنوب، كما سماها اليونانيون طيبة لمشابهتها لاسم مدينة باليونان، وسماها القبط [18] «بابه»، كما أطلق عليها أيضاً «مدينة آمون»[19]، وقد كانت عاصمة لمصر فى فترتين فى الدولة الوسطى الحديثة المصريتين، وقد ذكرت فى التوراة بهذا الاسم، كما ذكرها «هوميروس» الشاعر اليونانى فى الإلياذة «طيبة» ذات المائة باب، حتى دخلها العرب حوالى ٦٤٠ م فأطلقوا عليها «الأقصر» جمع قصر.

(9) Georges posene: Adictionary OF EGYPTAN CIVIL IZATION. methuen and co, ltd 1962.

(١٠) أدولف إرمان: ديانة مصر القديمة، ترجمة عبد المنعم أبو بكر ومحمد أنور شكرى، مكتبة الأسرة، ١٩٩٧.

(١١) برستيد: فجر الضمير، ترجمة سليم حسن، مكتبة الأسرة، ١٩٩٩.

(١٢) أحمد أمين: قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، مرجع سابق.

(١٣) محرم كمال: آثار حضارة الفراعنة، ١٩٩٧.

(١٤) حسن السنديونى: تاريخ الاحتفال بالمولد النبوى، ١٩٤٨.

(١٥) فاروق أحمد مصطفى: الموالد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، طبعة ثانية، ١٩٨١.

(١٦) مجلة المتحف الدولى، العدد ٩٨، عام ١٩٩٨.

(١٧) جورج بوزنر وآخرون: معجم الحضارة المصرية القديمة، ترجمة آمين سلامة، ١٩٩٧

(١٨) سعاد ماهر: موسوعة المساجد المصرية.

(١٩) محمد عبده الحجاجى: الأقصر فى العصر الإسلامى، طبعة ثالثة، ١٩٩٧.

ويعتبر معبد الأقصر مركزاً لديانات متعددة؛ ففيه مقصورة الإسكندر وفيه دير يهودى ودير مسيحى وضريح أبى الحجاج: هنا رد صريح على المتطرفين من الأجانب لإزالة ضريح أبى الحجاج من موقعه، كما وجدت نصوص مصرية قديمة تشير إلى أن آمون نفسه فى العالم الآخر يحب أن يرى موكباً مشابهاً لموكبه القديم حتى يسر لذلك ويهنأ فى حياته الأخروية.

ويشير محمد درويش [٢٠] إلى أن بأحد جدران معبد الأقصر نقوش تشير إلى مهرجان آمون وما يصاحبه من أفراح الشعب وأناشيده والرقص والغناء، كما يصف المهرجان بدءاً من التطهير فى البحيرة المقدسة والسفن تحمل على أكتاف الكهنة بين التهليل والتكبير والأناشيد المصاحبة.

وقد قمت بتصوير هذه النقوش المحفورة وبكل أسف قاربت على الزوال لعدم الصيانة المطلوبة.

وتقدم د. نعمات فؤاد [٢١] شرحاً وافياً عن المهرجان من بدايته حتى النهاية والرقصات والأغانى ونحر الذبائح والقرابين، وتشير فى الوقت نفسه إلى التشابه الكبير بين هذا المهرجان ومهرجان أبى الحجاج من حيث شعبية المهرجانين. وكان نداء «لا إله إلا الله الله، أكبر الله أكبر» يعلو الركب فى موكب أبى الحجاج. وتقول إن حضارة مصر دينية عرفت التوحيد ونادت بعودة الروح والحساب والعقاب والجنة والنار وكأن أبى الحجاج خليفة لآمون نفسه. كما نفت أن المصريين كانوا يلقون بفتاة عذراء تقرباً للنيل.

ويحدثنا أحد المؤرخين [٢٢] أن الاحتفال بالنيل كان يسمى يوم الزينة الذى كان يحتفل به آمون كل عام ويذكرنا هذا بآية فى القرآن الكريم ترتبط بسيدنا موسى وفرعون: «قال موعدكم يوم الزينة وأن يحشر الناس ضحى» الآية رقم ٥٩ من سورة طه .

وفى مرجع آخر [٢٣] نرى وصفاً للاحتفال بوفاء النيل، وأن عيد «أوبت» أكثر الأعياد الشعبية حفاوة ويقول إنه يقع خلال الشهرين الثانى والثالث من الفيضان، ويصف الحفل من بدايته من معبد الكرنك حتى معبد الأقصر، كما يصف السفن المقدسة ويصف سفينة آمون وتزينها بشكل كبش فى مقدمتها وسفينة «موت» وتزينها رأسا سيدتين فوق كل منهما زينة للرأس على هيئة النسر رمزاً لها واسمها، والمركب الثالث مركب «خونسو» الابن يتميز برمز الصقر، ويصف المهرجان كما جاء فى المراجع السابقة. هنا ينبغى أن نشير إلى مؤرخ وباحث[٢٤] كبير عاش فى مصر ويذكر أن شهر شعبان يزدحم بالموالد فى مصر لأنه الشهر الذى يسبق شهر رمضان وأن السفينة ربما ما يردده الأهالى أنها هى الوحيدة التى نجت من الغرق للحجاج!!!! ولكنه يعود فيقول إنه استناداً لرأى «Honell» فى مقاله لمجلة «الإنسان» MAN سبتمبر ١٩٣٨ من أن الأنثروبولوجيين يعتبرونها - أى السفينة - رمزاً كان شائعاً وصدى لتاريخ قديم مصرى.

ولقد نسى «مكفرسون» أن أهمية شهر شعبان ترتبط بالشهر الذى تحولت فيه قبلة المسلمين من بيت المقدس إلى الكعبة المشرفة.

وقد ذكر المؤرخ أن بمعبد رمسيس الثالث بالكرنك نقوشاً تشير لمهرجان آمون.

(٢٠) محمد درويش: الأقصر وأسوان، مطبعة وزارة المعارف، بدون تاريخ

(٢١) نعمات فؤاد: النيل فى الأدب الشعبى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣.

(٢٢) عبدالوهاب النجار: قصص الأنبياء.

(٢٣) بيير مونتيه: الحياة اليومية فى مصر، ترجمة عزيز مرقص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧.

(٢٤) ج. و. مكفرسون: الموالد فى مصر، ترجمة عبد الوهاب بكر، «الألف كتاب» ٢٩٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

وفى مرجع مهم (٢٥) يذكر تاريخ أبى الحجاج وسيرته واتصاله بالعلماء الصالحين واتصاله بسلطان العاشقين «عمر ابن الفارض»، ثم يذكر لنا سبب وجوده فى مدينة الأقصر بسبب رؤية رآها فى المنام للذهاب إليها ونشر رسالة التوحيد، ولما علم السلطان العزيز عماد الدين الأيوبى ابن السلطان صلاح الدين بالرجل دعاه للقائه حيث أعجب بعلمه وأسند إليه منصب مشرف الديوان للحسبة والخراج ولم يلبث فيها طويلاً حتى تركها وتفرغ لأمور الدين. ونحن بصدد التعرض للمهرجانين ينبغى أن نركز على مولد سيدى أبى الحجاج الذى نراه صدى لتاريخ قديم على هذه الأرض الطيبة «مصر»، وبذلك سنتناول كثيراً من الكتاب والمؤرخين وغيرهم للتبين حقيقة وفلسفة المهرجانين وفلسفتهما. تذكر د. سعاد ماهر(٢٦): إن أبى الحجاج ولد فى منتصف القرن السادس الهجرى وامتهن صناعة غزل الصوف وحياكته، ثم ذكرت قصته مع القديسة «تريزا»، وسوف نتعرض لها فيما بعد، ثم ذكرت تاريخ حياته وسيرته الذاتية وتعاليمه وأسفاره وتجولاته حتى وصل إلى مكة المكرمة والمدينة المنورة ثم إلى الإسكندرية ثم إلى الأقصر فى نهاية حكم صلاح الدين الأيوبى، وذكرت أن المدينة - كما ذكرنا سابقاً - سميت «بابه» أو «بابى» بالمنطوق القبطى ربما لتعدد أبواب المدينة وكثرتها، ثم توفى فى حوالى عام ٦٢٤ هـ فى عهد الملك الصالح نجم الدين الأيوبى، ثم تعرضت بعد ذلك لوصف موكبه الشعبى السنوى وما فيه من مظاهر وأناشيد.

وقد أمدنى صديق عزيز (٢٧) ببعض الأناشيد التى تنشد فى المهرجان.

منهـا: بيتنا الليلة شهارى.. مش هيه طبلة وزماره.. جينا لك يا أبو الحجاج وقلوبنا بالحب عماره... جينالك يا أبو الحجاج... إحنا هنا فى سارة لماره (أى الأمراء).

عمى أبى الحجاج مدد مدد مدد يا مدد يا دليل يا دليل سيدى أبى الحجاج يا دليلى (أى مرشدى).

أبو الحجاج يا أبو الحجاج... الأنتيكه صنع ولادك... والآثار مخزون بلادك... سواح العام حجاجك..

نظره ومدد يا ساكن الأقصر.. يا بخت من جالك وساح بين المعبد جاى راح... مصّوا القصب وسابوا التفاح ... نظره ومدد يا ساكن الأقصر يا ابو الحجاج مددك مددك وكل من حضرك وجدك وانت بكل حافظ عهدك يوسف يا يوسف يا ابو الحجاج.

وقد أمدنى أحد أحفاد (٢٨) سيدى أبى الحجاج عندما قابلته فى الضريح نفسه فى ديسمبر ١٩٩٩ ببعض الأغانى والأناشيد المصاحبة للمهرجان والتى ترددها الألسن حتى اليوم منها:

يا بو الحجاج يا حلو السمية... وبنوك اليوم جدعان خيرية... السيد اللى من الشباك مدّ ايده وجاب المسلسل من بلاد الكفر بجريده.... السيد اللى من الشباك شرب شربة وجاب من المسلسل من بلاد الكفر والغربة... صلوا على سيدى أحمد البدوى... ست نفيسه ساكنة بحرى... السيد اللى من

(٢٥) مصطفى محمد يوسف: لمحات عن سيدى أبى الحجاج الأقصرى، بدون تاريخ.

(٢٦) سعاد ماهر: موسوعة المساجد الإسلامية، مرجع سابق.

(٢٧) شوقى جمعة: مجموعة أغان.

(٢٨) محمد عبده الحجاجى: الأقصر فى العصر الإسلامى، مرجع سابق.

الشباك مد ايده وأول الليل يقرا القلم ويعيده وآخر الليل يسلم على النبى بإيده... دستور يا مدركين الوادى... وأبو الحجاج دا جدانا وجدينا .... وهذا جزء من أناشيد متعددة.

كما تذكر لنا عائشة فهمى (٢٩) أن أبا الحجاج يرجع نسبه إلى الإمام الحسين، وكان يكنى بأبى الحجاج ثم يضاف إلى الكنية الأقصرى وأنه ولد فى بغداد ونشأ فيها حتى سن الأربعين، ووصفت الضريح، وتروى لنا عن أهمية المدينة «الأقصر» وقد قطنها الأخوة الأقباط، كما ذكرت قصة القديسة «تريزا»، وذكرت أيضاً الكثير من المراجع عن تلك المدينة منها «ياقوت الرومى» فى معجم البلدان (مادة الأقصر) فى القرن السابع الهجرى من أنها مدينة أزلية قديمة ذات قصور ولهذا سميت «الأقصر». وتعرضت المؤلفة لوصف الاحتفال بالمولد، ويضيف محمد عبده الحجاجى(٣٠) أن المدينة اشتهرت بين المدن لأنها استقبلت الكثير من العلماء والصوفيين وعلى رأسهم العارف بالله أبو الحجاج وذكر القصة المثيرة بينه وبين القديسة (تريزا) كما يتعرض لوصف مهرجان لسيدى أبى الحجاج بدقه فى ليلة النصف من شعبان من كل عام وذكر الابتهالات الدينية والأناشيد والمواويل والزغاريد المنتشرة فى كل مكان من «الدورة» - وهى تسمية للموكب لأنه يدور فى المدينة ثم يعود للضريح كما بدأ - وقد أشار لأهمية وصف المهرجان للمستشرق الفرنسى «لافيت» وإشاراته إلى الرقصات التقليدية الشعبية البريئة والمزمار والطبل البلدى والألعاب والفروسية والتحطيب والمزامير ورواج التجارة فى هذه المناسبة، كما تعرض لسيدة إنجليزية «لوسى أوف جوردن» وهى من طبقة أرستقراطية أقامت فى الأقصر للاستشفاء وكانت ترسل رسائلها إلى عائلتها فى إنجلترا مسجلة لهم الأعياد والمهرجانات الشعبية والعادات والتقاليد السائدة كما ذكرت مهرجان أبى الحجاج وذكرت أن المسلمين والأقباط كانوا يعيشون جنباً إلى جنب فى حب ووئام وسلام.

(٢٩) عائشة التهامى: ملحق الأهرام، ١٣ رمضان ١٤٢٠ - ٢٠ ديسمبر ١٩٩٩.

(٣٠) محمد عبده الحجاجى: الأقصر فى العصر الإسلامى، مرجع سابق.

وفى مقابلاتى مع المريدين للولى الصالح حدثونى بأن الاحتفالات تبدأ قبل المهرجان بوقت كبير من ٧:٨ شعبان للإعداد لليلة الختامية حيث الاذكار الدينية وقراءة القرآن والتراتيل والأدعية وغيرها، ويذكرون أن هيكلاً مثل تابوت الضريح يوضع على الجمل ويغطى بستار الضريح نفسه ويتقدم الجمل المهرجان ويوم الموكب شيخ المسجد فى مسيرة الدورة ماراً بشاطئ النيل ويتابع الحفل الأغانى والتراتيل الدينية والأناشيد ورقص الخيل والتحطيب والبيارق والرايات والأعلام تتقدم الموكب وذلك بعد أن يقبل مأمور السلطة بالمدينة الجمل للمباركة ثم تحمل السفن وعادة يحملها أحفاد أبى الحجاج والشعب كله فى فرح وسرور والهدايا والعطايا تلقى على الشعب من النوافذ والشرفات ابتهاجاً بالمناسبة وسياح فى كل مكان يتابعون الحفل فى إعجاب ثم يذكرون بعض الأناشيد والتراتيل التى تصاحب الحفل منها الصلاة على الرسول وينشد المنشدون نهج البردة ومطلعها (**مولاى صلى وسلم دائماً على حبيبك خير الخلق كلهمو...**) ويردد الجميع النشيد، ويذكر بعض الأناشيد منها:

يا قطب دائرة الأفلاك... خذ بيدى وكن أمانى فى الدارين... يا سيدى

ويذكر أنه فى نهاية المهرجان تعود السفينة لتعلق فى الضريح حتى نهاية العام التالى، ويذكر أن الولى مات بين عام ٦٤٢ ، ٦٤٣هـ.

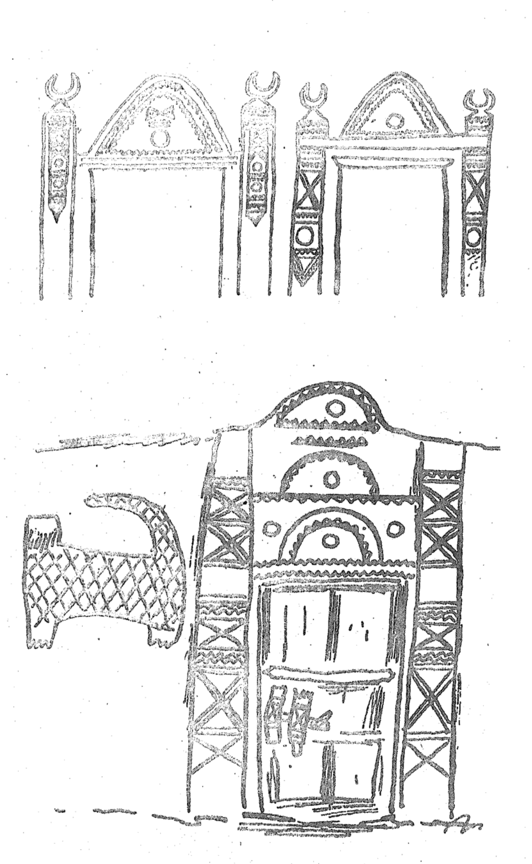
وقصة القديسة الراهبة «تريزا» مع أبى الحجاج نرويها كما وردت فى مراجع متعددة ومن أقوال حفدة أبى الحجاج أنفسهم فى اختصار تام كما يلى:

هى قديسة وراهبة المدينة ولها شخصيتها القوية فى المدينة وترعى الكنيسة المقامة على الجانب الشرقى من معبد آمون «معبد الأقصر» وهى ابنة قيصر من أصل رومانى، أخبرها الكهنة بما يعرفونه فى تعاليمهم الكهنونية والنجوم والفلك أن شخصاً عربياً ورعاً تقياً سوف يدخل المدينة وينتزع منها سلطانها وهيبتها ونفوذها وإن هى اعترضت طريقه فسوف يحل عليها عذاب وهلاك وندم.

ويذكرنا ذلك بقصة الكهنة المصريين القدماء عندما قالوا للفرعون «فرعون موسى» أنه سوف يولد طفل فى مصر سيكون هلاكك على يديه وينزع الملك منك، فأمر الفرعون بقتل جميع الأطفال الذكور، وهناك نص قرآنى كريم يشير إلى ذلك: وقال الملأ من قوم فرعون أتذر موسى وقومه ليفسدوا فى الأرض ويذرك وآلهتك، وقال سنقتل أبناءهم ونستحى نساءهم وإنا فوقهم قاهرون «سورة الأعراف» الآية ١٢٧. فلما سمعت الراهبة قول الكهنة أمرت باعتراض كل من يدخل المدينة، وفى تلك الأثناء دخل أبو الحجاج المدينة هو وأولاده وأقاربه، حيث اعترضه الحراس وقادوه إلى القديسة، فلما تحدثت معه عرفت منه أنه رجل تقى ورع وأطمأنت إليه وأنه شخص لا يخشى جانبه وتركته لعبادته، ولكنه طلب منها مساحة قطعة أرض صغيرة تساوى مساحة جلد جمل يقيم عليها فأعطته ما أراد ولكن عبقريته هدته إلى قطع جلد الجمل قصاصات وخيوط كثيرة وطويلة فى نسيج وشرائط للحصول على مساحة كبيرة دون الخلل فى الشرط الذى أعطاه للقديسة، ولكنها أعجبت بذكائه وإيمانه وتقواه ثم أسلمت على يديه آخر الأمر.

وفى ختام البحث يتبين لنا أن الفنون الشعبية بكل تنوعاتها وتعبيرتها إنما هى سجل غنى وثرى زاخر بالمعرفة والتاريخ والأسطورة والعقيدة والاجتماع والتقاليد وغيرها؛ فهى دائرة معارف من خلالها نتعرف على فلسفة هذه الفنون ومن جذورها عبر الزمان حتى يحدث ما نسميه بالانتماء وتنمية وتوعية وكلها إحدى أهداف التربية المتكاملة...

(١) ابن خلدون: المقدمة.
(٢) أحمد أمين: قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، تقديم ومراجعة محمد الجوهرى، ١٩٩٩.
(٣) أحمد رشدى صالح: الأدب الشعبى، دار المعرفة، ١٩٥٤.
(٤) أدولف إرمان: ديانة مصر القديمة، ترجمة عبد المنعم أبو بكر ومحمد أنور شكرى، مكتبة الأسرة، ١٩٩٧.
(٥) اليونسكو: رسائل متفرقة عن مؤتمر دولى من الخبراء من ١٠ ـ ١٤ أكتوبر، ١٩٥٩.
(٦) برستيد: فجر الضمير، ترجمة سليم حسن، مكتبة الأسرة، ١٩٩٩.
(٧) **ج. و. مكفرسون: الموالد فى مصر، ترجمة عبدالوهاب بكر «الألف كتاب» ٢٩٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.**
(٨) چورچ بوزنر وآخرون: معجم الحضارة المصرية القديمة، ترجمة أمين سلامة، ١٩٩٧.
(٩) Georges Posener: "A Dictionary of Egyptian Civili Zation" Me Thuen and Co, Ltd ,1962.
(١٠) حسن السنديونى: تاريخ الاحتفال بالمولد النبوى، ١٩٤٨.
(١١) حسين مؤنس: عالم الطرق، ١٩٧٨.
(١٢) شوقى جمعة: مجموعة أغان.
(١٣) سعاد ماهر: موسوعة المساجد المصرية.
(١٤) عائشة التهامى: ملحق الأهرام، ١٣ رمضان ١٤٢٠، ٢٠ ديسمبر ١٩٩٩.
(١٥) عبدالحميد يونس: منشورات رابطة خريجى التربية الفنية، ١٩٥٣، مطبعة وزارة التربية والتعليم.
(١٦) عبدالغنى الشال: منشورات رابطة خريجى التربية الفنية، وزارة المعارف، ١٩٦٩.
(١٧) عبدالوهاب النجار: قصص الأنبياء.
(١٨) فاروق أحمد مصطفى: الموالد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، طبعة ثانية، ١٩٨١.
١٩) فاطمة حسن المصرى: الشخصية المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.
(٢٠) مجلة المتحف الدولى، عدد ٩٨، عام ١٩٩٨.
(٢١) محرم كمال: آثار حضارة الفراعنة، ١٩٩٧.
(٢٢) مصطفى محمد يوسف: لمحات عن سيدى أبى الحجاج الأقصرى ، بدون تاريخ.
(٢٣) محمد درويش: الأقصر وأسوان، مطبعة وزارة المعارف، بدون تاريخ.
(٢٤) محمد عبده الحجاجى: الأقصر فى العصر الإسلامى، طبعة ثالثة، ١٩٩٧.
(٢٥) نعمات فؤاد: النيل فى الأدب الشعبى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣.



متحف الفنون والتقاليد الشعبية الفرنسى

صالح أبو مسلم

يعد متحف الفنون والتقاليد الشعبية الفرنسى من أهم الإنجازات الفرنسية فى مجال الدراسات الشعبية. فبعد الحرب العالمية الثانية (١٩٤٥)، شعر المختصون باندثار الفنون والتقاليد الشعبية للمجتمع الفرنسى، نتيجة للتحول الصناعى والتكنولوجى فى شتى مجالات الحياة. لذلك، فقد عملوا على ضرورة إنشاء متحف للفنون والتقاليد الشعبية، يهتم - فى المقام الأول - بجمع التراث الشعبى الفرنسى، وعرضه بطرق فنية متقدمة، فجاء هذا المتحف ثمرة دراسات واسعة لكثير من المتخصصين، وربط ربطاً تامًا بين الإثنولوجيا والفولكلور للمجتمع الفرنسى.

والمتحف عبارة عن قاعات للعرض، ومعهد للبحث والدراسة مزود بمكتبة كبيرة.

المتحف وطرق العرض:

ينقسم متحف الفنون والتقاليد الشعبية إلى ممرين:

١ - الممر الثقافى.

٢ - الممر الدراسى.

أولاً: الممر الثقافى:

يهتم هذا الممر، من خلال المادة المعروضة، بإعطاء نظرة عامة عن الثقافة الفرنسية قبل قيام الثورة الصناعية، وهو موجه إلى الشريحة الأكبر من جمهور الزائرين على اختلاف أعمارهم وثقافاتهم بعكس الممر الدراسى الموجه إلى الدارسين والمتخصصين. وضمن المهام المتعددة التى يقدمها الممر الثقافى، هناك مهمة أساسية تتبدى فى إعطاء حياة للأشياء المعروضة، وذلك بضمها فى وسطها الطبيعى التى كانت تعيش فيه من قبل. ويقدم الممر الثقافى والأمثلة الكثيرة لذلك، كأن يعطى أمثلة لطريقة التدفئة فى البيت أو العصفور الذى وقع فى الفخ، أو الآلة، أو الأداة، التى كانت تدخل فى بعض الأعمال (كالمطرقة والحجر).

ينقسم الممر الثقافى إلى قسمين، كل قسم منهما ينقسم إلى ثلاث قطاعات.

١ - القسم الأول (المكان الذى يحتضن الإنسان)

(أ) قطاع المكان والتاريخ:

يهتم هذا القطاع بالمساحة الجغرافية والمادية، ويعرضها بطرق عرض حديثة، ومبسطة، فهو يوضح المجتمع الفرنسى فى التاريخ، والمعطيات الثقافية التى نمت فيها الحضارة الفرنسية، وقد حُدِّد هذا التاريخ بداية من القرن الثامن عشر إلى القرن العشرين، هذا إلى جانب تقديم نماذج للغة فى تلك الأزمنة، ثم الخطوط العريضة للتطور الثقافى منذ عصر الحديد، إلى يومنا هذا.

(ب) قطاع التقنيات:

يعرض هذا القطاع الوسائل والطرق التى سيطر الإنسان من خلالها على الموارد الطبيعية وسخرها لخدمته، وقدم الأمثلة الحية لذلك بطرق عرض متقدمة بالصوت والصور الحية لتوضيح الفكرة، ويتناول ذلك بالتدريج: طريقة الإنسان فى قطف الثمار، فى الصيد (البرى والبحرى)، فى تربية النحل والخيل، فى الرعى، فى النسيج والنجارة والحدادة، فى المنازل، ثم الأعمال بالقرية، وهى تبدأ من زراعة القمح حتى صناعة الخبز، وطريقة إعداد الطعام وتناوله ، وكذلك زرع شجرة الكروم حتى صناعة النبيذ، ثم من جز الصوف وحتى النسيج (صناعة اللباس)، ومن الشجر حتى صناعة الأثاث والأدوات، ومن الطين إلى صناعة الأدوات الخزفية، ومن الحجر إلى البناية، ومن الحديد إلى الحدادة وصناعة الأدوات، ثم نظرة عامة عن أنماط السكن الريفى، وعن الأنماط المعيشية التقليدية ووسائل النقل الريفية (البرية منها والنهرية) ولا تعرض النماذج فى حد ذاتها فحسب، بل تعرض من خلال عرض الصور الكاملة للحياة التى عاشها الفرنسيون أثناء ممارستهم لتلك الأعمال، ويستخدم لذلك طرق عرض متقدمة.

(جـ) قطاع العقيدة، العادات، التقاليد:

يتناول هذا القطاع الإنسان من حيث تكوينه البيولوجى وتكوينه الاجتماعى (دورة حياة الإنسان من المهد إلى اللحد)، ويشمل على الاحتفالات الدينية والدنيوية.

القسم الثانى (المجتمعات الشعبية والأنظمة الاجتماعية)

(أ) من الناحية التطبيقية:

الممارسات الشعبية المختلفة فى الطب الشعبى، السحر، والسلوك الذى يقوم به الإنسان، لكى يضمن أمنه وسلامته واستمراريته.

(ب) من الناحية التعليمية:

توضح هذه الناحية طبيعة الأرض التى يسكن عليها الإنسان، حيث سن الإنسان القوانين؛ لكى ينظم بها مجتمعه من خلال التجمعات المختلفة: تجمعات دينية (الكنيسة، القس)، تجمعات عائلية (الصداقة، التصاحب، التزاور)، وكذلك التجمعات فى الأسواق، والتجمعات المصحوبة بألعاب.

(جـ) من ناحية الإنجازات:

يوضح هذا الجانب كيفية تفاهم الإنسان مع مجتمعه من خلال لغة للتفاهم والتخاطب فى مختلف الأنشطة الثقافة، مثل اللعب، عروض الفرجة (السيرك، المسرح الشعبى)، الأدب الشعبى، الرقص، الموسيقى الشعبية، الأزياء الشعبية، فنون تطبيقية وتشكيلية شعبية، ويشرف على كل فرع من هذه الفروع باحث متخصص يتولى عملية الجمع والتنظيم والدراسة. وتنتهى زيارة المتحف بإظهار الثقافات والتيارات المختلفة التى أثرت على ثقافة فرنسا، وكذلك تأثير الثقافة الفرنسية على الثقافات الأخرى على الصعيد الدولى، من خلال مثال موسيقى الجاز.

ثانياً: الممر الدراسى:

وهو ممر موجه للدارسين والمتخصصين، وسوف نقوم بتناوله تفصيلاً فى مقال آخر.

موجز عن بعض المعروضات المتميزة بالمتحف (الممر الثقافى):

١ - الأعياد الفرنسية:

جسد المتحف، من خلال طرق عرض متقدمة ومبسطة، الأعياد المختلفة واحتفالياتها من كل منطقة بفرنسا، ومنها الأعياد الدينية. ومن هذه الأعياد، احتفالية ميلاد السيد المسيح، حيث نجد فى إحدى «ڤاترينات» العرض نموذجًا مصغراً لميلاد المسيح، وإحياء الناس لتلك الذكرى، وفى عيد «النويل» فى ديسمبر، وكان يسمى القديس «نيكولا» فى فرنسا، وجاءت التسمية فى شهر نوفمبر قديماً، ثم جاء التأثير الأمريكى فى «٢٥ ديسمبر»، فصار يسمى «بابا نويل».

وهناك الأعياد الدنيوية، مثل عيد الحب، ويتم التعبير عنه بغرس شجرة، وهناك الأعياد المحلية، فلكل منطقة حيوان يمثل قوى الشر، وكل عام يقبل الناس على إحياء تلك الذكرى. ففى منطقة قريبة من مدينة مرسيليا الفرنسية قديماً، يشاع بأن هناك أناسًا دخلو للسرقة من تلك المنطقة، فشعر بهم الحمار، وصاح، فنهض على صياحه السكان، وألقوا القبض على اللصوص. واعتزازاً بدوره، يقام احتفال كل عام، إحياءً لهذه الذكرى.

وفى الأعياد، تجد كل الشخصيات الرسمية والنمطية موجودة في احتفاليات كل مدينة، بل يظهر كل منهم بملابسه المعهودة فى ذلك الوقت.

ومن أشهر القديسيين فى فرنسا: سان ميشيل، وهو المقابل فى مصر للقديس سان جورج، وهو جندى رومانى، ويعرف فى مدن كثيرة، وبعض الأحياء، بسان مارتن، ويظهر فى إحدى اللوحات، وهو يمتطى الجواد، ويقتل بحربته التنين، تجسيداً للانتصار على قوى الشر.

ولكل حرفة من الحرف قديس، فالقديس سان جوزيف - على سبيل المثال - يعد رمزاً للنجارين، وتراه فى الصور يرفع شيئاً فى يده.

٢ - فى السحر:

يوجد بالمتحف غرفة كاملة لساحر نقلت بكل أدواتها، وتم وضع كل شئ فى مكانه من كتب وأدوات وكراسى وصوت جهاز كاسيت يعرض لعام ١٩١٠ لساحر اسمه ببلين، تسمعه يتكلم بصوته مع أحد زبائنه. وقد أهدى مكتبته للمتحف، فقد كان يعمل بالسحر، ويتنبأ بالمستقبل، حتى توفى له ابن فى حادث سيارة، شعر بعدها بعجزه فى مهنته؛ لأنه لم يتنبأ بوفاة ابنه.

٣ - الحرف:

من المعروف بأنه كان لكل حرفة جمعية خاصة. ولكى يرتقى الصبى لدرجة «أسطى» أو «معلم»، فإن لهذا تقاليده الخاصة. فعندما يشعر المعلم صاحب الورشة بأن الصبى قد أنتج شيئًا ما عبر عن مهارته، عندما يصبح فى مرتبة المعلم، ويقام لذلك احتفال. وفى المتحف، نجد بإحدى الفاترينات ورشة خشبية؛ بها كل الأدوات المستخدمة، كذلك نجد بالمتحف ورشة حرارة، نقلت من إحدى القرى الفرنسية للمتحف، وهى موزعة وذات تكوين كامل وحقيقى لحداد القرية، ويمكنك أن تضغط على مفتاح، فتجد الورشة تعمل وتسمع صوت الحداد وصوت الحداد الذى يرجع لعام ١٩٤٥. والورشة موزع بها كل شئ فى مكانه، لدرجة أن الحوائط صممت لتوحى بمكان الورشة الحقيقى وتراكم الدخان وآثار العمل فى أركان حوائطها المختلفة، فحتى الباب نفسه قد تم نقله.

٤ - بناء البيوت:

لكل منطقة بناياتها الخاصة: سكان الشمال، وسكان الجنوب، سكان الريف، وسكان الجبال. وعن أسلوب المعيشة داخل تلك المنازل، فيما مضى، نجد على سبيل المثال سريراً للنوم يرجع لعام ١٧٦٧، كذلك مكاناً لحفظ الأطعمة ودولاباً للمعيشة.

ومن أبهى ما تراه فى هذا الموضوع عرض حى لغرفة المعيشة داخل المنزل بإحدى الفاترينات. وعند الضغط على مفتاح، فإن أول ما تسمعه هو صوت الديك، ليوحى بالزمان ودلالة على الإشراق، فتسمع أصوات بشرية دلالة على استيقاظ الأسرة، ثم تسمع صوت سيدة الدار التى تقوم بمهامها المختلفة، وتسمع أصوات الطيور المنزلية وهى تأكل ثم تعرف أن سيدة المنزل اسمها «كاترين لوفيلك»، وتسمع صوتها فى المطبخ وهى تعد الإفطار، فتسمع صوت العجن إلى إعداد فطائر الصباح، ثم اجتماع الأسرة.

وفى المساء، ترى لمبة الجار، دلالة على حلول الظلام، وتسمع اجتماع الأسرة على المائدة لتناول العشاء، وتسمع السيدة العجوز وهى تروى بعض الحكايات، كل ذلك تسمعه وتشاهده فى خمس دقائق.

٥ - الخزف

تجد الأدوات الخزفية المعروضة بالفاترينات تحتوى على الكثير من الوحدات الزخرفية الحيوانية والهندسية والنباتية.

ومن أشهر تلك الوحدات، وحدة حيوانية، هى وحدة «الديك» هو رمز عند الفرنسيين يدل عند الرجولة، ونجده فى كثير من المرسمات الشعبية كالوشم.

٦ - النسجيات:

يعرض بالمتحف بالقسم الخاص كل أشكال النسجيات وخاماتها المختلفة.

٧ - الأزياء:

تجد الكثير من الملابس المتعددة الوظائف بجانب رصد بالصور الفوتوغرافية الحية لملابس المناطق المختلفة بالفاترينات.

٨ - الصيد:

يجسد المتحف أنواع الصيد وطرقه المختلفة (الصيد: البحرى - النهرى - البرى) ويتجلى ذلك فى عرض بإحدى الفاترينات بالمتحف لمركب حقيقية كانت ترسو فى منطقة تسمى نورماندى تسمى «بارك». وقد تعرضت تلك المنطقة فيما مضى لنوة كبيرة سميت بـ «نوة نورماندى»، فحدث شرخ

على أثرها بالسفينة بارك، فتوقفت عن العمل ، وكان ذلك عام ١٨٨٦.

٩ ـ الرعي:

يجسد المتحف بإحدى فاترينات العرض طرق الرعي لمنطقة قرب مرسيليا تشتهر بالرعي وتربية الحيوان، وتجد عرض لكل أدوات الرعي المستخدمة وتوزيع للحيوانات والأدوات والملابس، فتجد الراعي وهو يلبس في رقبته البوق الذي يستخدمه عند الضرورة وهو في مقدمة القطيع. وفي المؤخرة، تجد كلاب الحراسة، وكل ذلك تم تشكيله وتوزيعه بالاعتماد على الخامات البسيطة، كالورق والخشب والخيش والتماثيل الطينية، لتصوير النماذج المطلوبة، ولتصوير قصة الرعي وتقديمها في صورة مبهرة، تجعلك تشعر بالطبيعة الحقيقية لتلك الأجواء بما في ذلك أصوات الحيوانات وصوت الراعي والاعتماد على الماكينات في توزيع الطبيعة الجغرافية للمناطق (سهلية ـ جبلية) الأشجار والحشائش. ولابد للزائر بجانب ذلك أن ينشط خياله، لكي يتخيل الأشياء والأشخاص.

وفي الرعي شتاءً، تجد الوضع يختلف تمامًا، لأنك ، ترى القطعان ترعى في مساحات قريبة من البيوت مع استخدام التبن، ويوضح المتحف طريقة الحصول على القمح ، الطرق البدائية وكيفية فصل الحب عن التبن وإظهار لكل الأدوات المستخدمة. وحتى طحين القمح، فترى في فاترينات العرض الطواحين المختلفة، ومنها: الطاحونة الهوائية ، الطاحونة المائية، ثم طريقة عجن القمح والأصناف المختلفة لأنواع الخبز وطرق الحفظ والتخزين، مستخدمًا لذلك طرق عرض سينمائية والمواد الوثائقية المختلفة لدرجة تجعلك تسمع وترى الآلات بأصواتها.

١٠ ـ في باب الفنون:

(أ) الموسيقى الشعبية:

عرض لكثير من الآلات الموسيقية الشعبية الفرنسية، وكذلك تجسيد لفرقة موسيقية شعبية معتمداً في ذلك على التماثيل الشمعية والخشبية، وترى النماذج بصورها الحقيقية ومعها الآلات، بل تراها في المهرجانات المختلفة.

(ب) فنون السيرك:

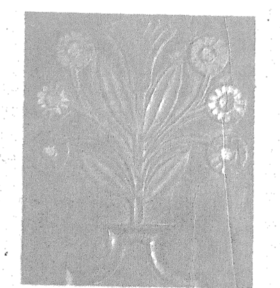
يقدم المتحف بإحدى الفاترينات نماذج للعروض الشعبية لفن السيرك، وقد انتقل هذا الفن من انجلترا إلى فرنسا عام ١٧٥٠.

ويقدم المتحف أيضًا نموذج لأحد عروض الماريونيت بالخيوط لأقدم مسرح بالأصابع يرجع لعام ١٨٢٠، وكان يقدم فيما مضى عروضًا أشبه بعروض الأراجوز عندنا ، ومازال حتى الآن يقدم للصغار في باريس وبعض المدن الفرنسية الأخرى وكذلك في لوكسمبورج.

وتعرف الشخصية من خلال ملابسها، ومن ملابس الشخصية يمكن أن تعرف، طبيعة الحكاية وخطها الدرامي.

ومن هذه الحكايات المقدمة ، حكاية القائد شارلمان. وشارلمان - كما بالحكاية - قائد له أربعة أبناء يظهر أولاً في بداية النمرة وهو غاضب عليهم . ولكي يرضى عنهم، لابد أن يقوم كلاً منهم باختبار يدل على قدراته، وتقدم الحكاية ذلك بالتتابع في طابع فكاهي ، وبأسلوب فني له قيمته.

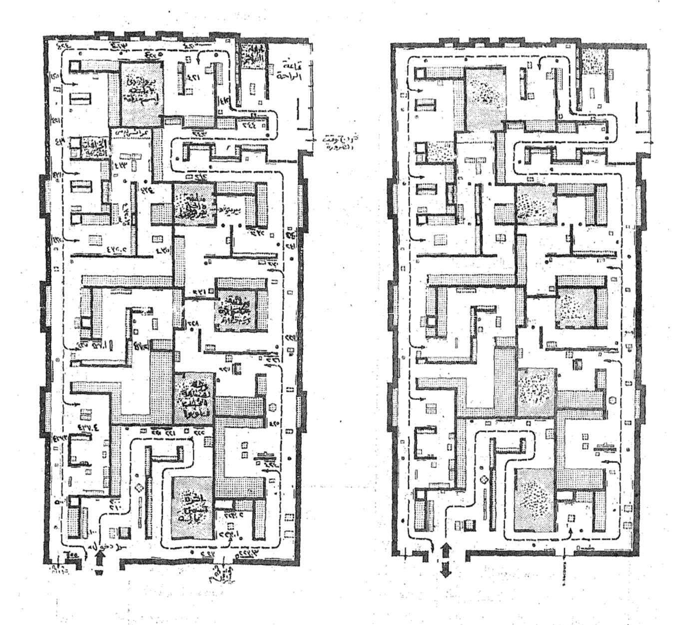
وفي ختام هذا العرض، أود أن أشير بأن هذا الموجز هو قليل من كثير يعرضه متحف الفنون والتقاليد الشعبية الفرنسي... ورغم كثرة المعروضات، فإننا في مصر نملك الكثير والكثير من فنوننا الشعبية، ولا ينقصنا سوى متحف كبير فولكلوري/ إثنولوچي، ليحوى هذا الكم الهائل من التراث الشعبي المصري الذي يضرب بجذوره في التاريخ.



---

* يوجد المتحف في منطقة تسمى «سا بلون» ، بباريس، الدائرة السادسة عشر، ويفتح أبوابه طول الأسبوع، ما عدا الثلاثاء.

** شكر خاص للمتحف وإدارته، وللمسيو «أندريه تل» المسئول بالمتحف، الذي رافق كاتب هذا العرض، وزوده بكل المعلومات عن المتحف، بناء على خطاب توصية من المكتب الثقافي المصري بباريس.



قاعة
الراحة

خريطة توضيحية لمعروضات الممر الثقافى بالمتحف

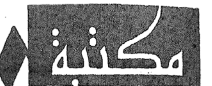
أولا ـ كود الخريطة :

صور ووثائق العرض بطريقة البروجكتر	⊙	فاترينات	....
اللوحات	▬	«ممرضات وماكينات»	....

ثانيا :

أرقام المعروضات موزعة على الخريطة على النحو التالى :

١٠٠	مقدمة	٤١٢	الوقاية والشفاء
٢٠٠	العالم	٤٢٠	المؤسسات الاجتماعية «أمثلة»
٢١٠	الوسط والتاريخ	٤٢١	المعرض وأماكن الأعياد
٢٢٠	التقنيات	٤٢٢	السوق ـ الحمالين
٢٢١	الجمع والصيد	٢٢٣	المجتمعات القروية لناحية الشاتيون
٢٢٢	الصيد البحرى		بفرنسا منذ الثورة الفرنسية
٢٢٣	تربية الدواجن	٤٢٤	العائلة
٢٢٣٠١	النحل	٤٢٥	مجموعة سكنية لنحط معمارى
٢٢٣٠٢	الخيل		بذاته غبطقه فى فرنسا هى فؤسينى
٣٠٣٢٢	الغنم	٤٢٦	أصحاب المهنة الواحدة
٢٢٤	من القمح للخبز	٤٣٠	الأعمال
٢٢٥	من شجرة العنب إلى صناعة الخمر	٤٣١	الألعاب
٢٢٦	من الجز إلى الملابس	٤٣١٠١	الرماية
٢٢٧	من الشجرة لصناعة الأثاث	٤٣٢	السمو واللهو
٢٢٨	حدادة القرية	٤٣٢٠١	السيرك
٢٢٩	من الطين إلى الخزف	٤٣٢٠٢	حفلات المدينة
٢٣٠	من الحجر إلى البناية (البناء)	٤٣٢٠٣	عرائس وألعاب الدمى
٢٣١	من السكين إلى الإعاشه النقل	٤٢٣	الآداب
٢٣٢	النقل	٤٣٤	الرقص
٢٤٠	العادات والمعتقدات	٤٣٥	الموسيقى
٢٤١	من المهد إلى اللحد	٤٣٦	الملابس
٢٤٢	الأعياد	٤٣٧	الفنون المرئية
٢٤٣	الخرافات الشعبية	٤٣٧٠١	الفنون التطبيقية
٢٤٤	التقاليد المسحية	٤٣٧٠٢	الأنصاط
....	....	٤٣٧٠٣	الإنسان (فى الزمان ـ والمكان)
٣٠٠	قاعة الاستراحة	٤٣٧٠٤	الفنون التشكيلية (الرسم والتشكيل)
٤٠٠	المجتمع	٥٠٠	فرنسا فى العالم / العالم فى فرنسا
٤١٠	الأعراف	٦٠٠	فرنسا فى فرنسا
٤١١	الحظ / التكهن بالمستقبل		



صفحة من الفولكلور العربى «عجائب الهند» (من قصص الملاحة البحرية)

تحقيق: يوسف الشاروني
عرض وتحليل: توفيق حنا

عن دار «رياض الريس للكتب والنشر» فى لندن صدر هذا الكتاب عام ١٩٩٠.. وعلى الغلاف لوحات ملوّنة تحمل عطر وجو ألف ليلة وليلة والطبعة أنيقة وجميلة بورقها الصقيل.. وهذه الأناقة والجمال والدقة من سمات إصدارات هذه الدار..

ولقد بذل يوسف الشارونى فى نشر وتحقيق هذا المرجع الفولكلورى المهم جهداً واضحاً وصبراً وبحثاً ومراجعة نلمسها فى هذه المقدمة العلمية الشاملة، وفى رجوعه إلى القواميس العربية وهذا الحشد من المراجع التى مكنته أن يقدم عمله فى صورة أقرب إلى الكمال الفنى والعلمى الممكن... والكتاب ممتلىء بهذه الهوامش التى تسجّل المراجع والكتب التى أفاد منها يوسف الشارونى ومن بينها تلك الكتب التى تناولت الملاحة البحرية - وبخاصة عجائب بحر الهند - وما كتبه **د. حسين فوزى** عن السندباد.. وما جاء فى «**ألف ليلة وليلة**» عن رحلات السندباد.. وما سجّله ابن بطوطة فى رحلته... كما اعتمد - أيضاً - على هذا الكتاب القيم الذى ألفه **أنور عبد العليم** عن «**الملاحة وعلوم البحار عند العرب**».. وفى الهوامش نجد شرحاً لمعنى الكلمات الواردة فى النص. ولا يفوت المحقق المدقق أن يقدم لنا فى نهاية الكتاب أسماء الحيوانات والطيور والحشرات والنباتات والمعادن والجواهر التى وردت فى «**عجائب الهند**»، كما قدّم لنا عدداً من الملاحق من بينها ملحق خاص بالأماكن الجغرافية وملحق آخر بالأعلام.... كل هذا يدل على أن يوسف الشارونى لم يترك صغيرة أو كبيرة إلا وحرص على تسجيلها لخدمة هذا العمل الأكاديمى الذى يعتبر إضافة قيمة ومهمة لمكتبة الملاحة العربية ولمكتبة الفولكلور العربى.. وفى نهاية الكتاب نجد غلاف الترجمة الفرنسية التى قام بها **ميشيل دفيك** لهذا المخطوط الذى قام بنشره المستشرق **ڤان ديرليث** لمؤلفه **بزرك بن شهريار**..

ولقد قدّم هذا الكتاب فى المؤتمر السادس للمستشرقين (١٨٨٣ - ١٨٨٦)...

وأهدى يوسف الشارونى عمله هذا إلى زوجته. وغلاف الكتاب يحتوى على هذه الكلمات.. المدخل لقراءة «عجائب الهند»:

«يعود تاريخ هذا الكتاب المنسوب إلى بزرك بن شهريار إلى القرن الرابع الهجرى، وقد وضع بلغة أقرب للغة الحديث فى الخليج العربى زمن تأليف الكتاب، فهى تتشابه مع لغة ألف ليلة وليلة من حيث الخلط بين العامية والفصحى فى المفردات والتراكيب.. ويتضمن الكتاب قصصاً وأخباراً تمزج بين الواقعى والأسطورى وتدخل فى باب أدب الرحلات.

وحكاياته هى حكايات الرحالة وأقاصيصهم العجيبة عن بلاد الهند، كما هو الحال بالنسبة إلى حكاية السندباد البحرى وبعض أقاصيص ألف ليلة... كتاب تراثى قيم يكشف أكثر فأكثر عن غنى المخيّلة العربية وريادة العرب فى فن القصة».. ولعل الذى دفع يوسف الشارونى إلى تحقيق هذا الكتاب التراثى أنه من رواد القصة المصرية الحديثة ومن أوائل المساهمين فى تقديم القصة المصرية فى شكل جديد وبأسلوب جديد...

ويقول يوسف الشارونى فى حديثه عن لغة الكتاب: «كما سبق أن لاحظنا أن فى نص الكتاب ألفاظاً غير عربية، وذلك لأنه يروى عن رحّالة سافروا إلى بلاد لا يتكلم أهلها العربية. كذلك يستخدم تراكيب وأشكالاً لغوية ونحوية بعيدة عن الفصحى. ولا نعرف هل هذا من المؤلف أم من الناسخ المتأثر باللهجة الشائعة فى عصره حيث إن تاريخ النسخة التى بين أيدينا عام ٦٤٤هـ». ولقد بذل يوسف الشارونى جهداً مرهقاً فى تتبع أخطاء الكتاب النحوية واللغوية.. ولعل هذا ناتج عن استعمال الناسخ «اللهجة الشائعة فى عصره» كما يقرر المحقق.. ألا نجد على الغلاف الأخير هذه الحقيقة اللغوية المهمة أن «هذا الكتاب يحوى أخباراً وحكايات (أو حواديت) سجلت بلغة الحديث». ومن ملامح لغة الحديث هذه ما سجله المؤلف فى حديثه عن الأفعال يقول:

«الفعل المضارع فى الجمع المذكر تحذف منه النون فى حالة الرفع بينما تثبت فى حالتى النصب والجزم...»، ثم يقول أيضاً: «عدم استخدام نون النسوة إلا فى حالات قليلة»، ويضيف: «عدم حذف حرف العلة عند جزم الفعل المضارع المعتل الآخر... واستخدام حرف لم بمعنى لا والعكس بالعكس... واستخدام التذكير بدلاً من التأنيث أو العكس مع بعض الأفعال... واستخدام أفعال تحتاج إلى تضعيف أحد حروفها... وتحويل الفعل الثلاثى إلى فعل رباعى بإضافة ألف فى أوله..»، ولا يفوت المحقق أن يورد أمثلة لهذه الأخطاء.. وعن الأسماء يقول: «عدم الالتزام بالمرفوع والمنصوب والمجرور من الأسماء والخلط بينها فى حالات كثيرة... وعدم حذف حرف العلة فى حالة الاسم المذكر المعتل الآخر... والخلط أحياناً فى تأنيث وتذكير أسماء الوصل»، وعن استعمال العدد يقول: «تذكير العدد من حيث يجب تأنيثه»، وعن الهمزة يقول: «حذف الهمزة من بعض الأفعال والأسماء جرياً على لهجة العامة».. وأنا هنا أضع خطاً تحت «جرياً على لهجة العامة».. ويمكننا أن نقرر فى بساطة - كما جاء على الغلاف الأخير - «أن لهجة كتابة هذا الكتاب أو لهجة النسخ هى لهجة العامة أو لهجة الحديث»، ولعل كلمة «الحديث» أدق، ذلك لأن الحديث. تتجاور فيه الكلمات العامية مع الكلمات الفصحى..

وفى نهاية حديثه عن لغة الكتاب يقول: «ولم نر ضرورة لإثبات هذه الملاحظات». ولكن حرصه على أن يأتى تحقيقه أقرب إلى الكمال هو الذى دفعه إلى كل هذا الجهد الشاق فى صبر ودأب ودقة....

وعن علاقة كتاب «عجائب الهند» بكتاب «أخبار الهند والصين» يحدثنا المحقق يوسف الشارونى: «تراثنا العربى غنى بكتابات الجغرافيين والرحّالة التى تصف جزءاً من العالم أو العالم كله الذى كان معروفاً بما يسمى بالعصور الوسطى، وفى هذه المؤلفات نقرأ ما شاهده الرحالة بأنفسهم، أو ما سمعوا روايته مباشرة من بحارة أو مسافرين آخرين». ويقارن المحقق بين كتاب «عجائب الهند» وكتاب «أخبار الهند والصين» أو «سلسلة تواريخ الزمان» والشهير باسم «رحلة التاجر سليمان»، وبين «ما ورد من قصص مشابهة فى ألف ليلة وليلة» ولاسيما قصص «السندباد»، ويحدد لنا زمن تأليف كل كتاب من هذه الكتب.. يقول: «.. وإذا كان «أخبار الهند والصين» قد تم تأليفه فى القرن الثانى للهجرة (الثامن الميلادى)، فإنه من المرجح أن كتاب «عجائب الهند» قد تم تأليفه فى القرن الرابع الهجرى (العاشر الميلادى) أو ما بين ٩٠٠ و ٩٥٠م..»، وكان المستشرق الهولندى ڤان ديرليث قد قدّم هذه البيانات إلى مؤتمر المستشرقين السادس المنعقد بمدينة لايدن عام ١٨٨٦م...

ويقرر يوسف الشارونى فى تحقيقه أن كتاب «عجائب الهند» يزامن التاريخ المرجح لتأليف «ألف ليلة وليلة»، ويضيف وهو يقارن بين كتاب «أخبار الهند والصين» وكتاب «عجائب الهند»: «أنه رغم أن كتاب «أخبار الهند والصين» مكتوب قبل كتاب «عجائب الهند» إلا أنه أقل اندفاعاً إلى الأسطورة من «عجائب الهند»، بل إن أسلوبه أكثر موضوعية، وذلك يرجع إلى أن التاجر سليمان أو المؤلف المجهول للجزء الأول من «أخبار الهند والصين» روى ما شاهده بنفسه». ولعل أهم ما جاء فى هذه المقدمة هذه المقارنة بين «عجائب الهند» وبين قصص السندباد.. يقول:

«فى السفرة الأولى من سفرات السندباد ترسو سفينته على جزيرة كأنها روضة من رياض الجنة، وبعد أن نزل عليها الركاب وعملوا كوانين أشعلوا فيها النار، اتضح أنها سمكة كبيرة رست فى وسط البحر فبنى عليها الرمل فصارت مثل

الجزيرة، فلما أوقدت عليها النار أحست بالسخونة فتحركت، وكان ذلك سبب غرق السندباد، وإن كان الله قد أنقذه (ألف ليلة وليلة) .. وفى كتاب «عجائب الهند» يروى اسمعيلويه الناخداة (الربان) أنه خرج بسفينته ذات مرة فشاهد على بعد ما يشبه الجزيرة السوداء، فما أن وصل إليها حتى ضربت سفينته بذنبها فانكسرت، واتضح أنها دابة من دواب البحر».

ويذكر المحقق مشابهات كثيرة أخرى بين سفرات السندباد وما جاء فى «عجائب الهند»، وبخاصة فى السفرة الخامسة فيما يتعلق بطائر الرخ .. كتاب «عجائب الهند» «بعضهم يتحدث عن طائر مهول الحجم لا يطلق عليه اسماً، وذلك فى أربعة مواضع، يذكر فى ثلاثة منها أجزاء منه أو- على وجه التحديد - ريشه الذى يستدل على ضخامته على مدى ما يمكن أن يكون عليه الطائر من ضخامة متناسبة»، وأما السندباد «فقد وصف لنا الرخ فى سفرته الخامسة حين وصل إلى جزيرة خالية من السكان، وفيها قبة عظيمة بيضاء كبيرة الحجم، فطلع هو ورفاقه يتفرجون عليها، وإذا هى بيضة رخ كبيرة فكسروها، وأخرجوا منها فرخ الرخ، وذبحوه وأكلوا لحمه، فأنذرهم السندباد بانتقام الرخ بتكسير مركبهم، وفعلاً ما أن أتم إنذاره حتى غابت الشمس وأظلم النهار وصارت فوقهم غمامة، فرفعوا رؤوسهم ليروا ما الذى حال بينهم وبين الشمس، فرأوا أجنحة الرخ، ثم جاءت رفيقة الرخ، وحدث سباق بين المركب والطائرين اللذين رمى كل منهما المركب بصخرة عظيمة، أخطأته فى المرة الأولى، ولكنها فى المرة الثانية نزلت بالأمر المقدر على مؤخرة المركب فكسرته وطيرت الدفة عشرين قطعة، وغرق جميع ما كان فى المركب فى البحر....».

ويحاول المحقق أن يجد تفسيراً لهذه المشابهات بين هذه الكتب التى تتعلق برحلات البحر: «والمعنى الذى يمكن أن نستخلصه من ذلك كله أن تفاعل العربى - والخليجى بوجه خاص - بالبحر لم تكن نتيجته فقط بناء سفن الصيد والتجارة والسفر والحروب، التى كونت ذات يوم أكبر أسطول كان يجوب المحيط الهندى شرقاً وغرباً، ولا كانت نتيجته ظهور بحارة عظام مثل أحمد بن ماجد، واضع أساس علم البحر، ومكتشف بعض الطرق الملاحية والظواهر البحرية، بل ومخترع ومطوّر بعض الآلات الملاحية، بل كانت نتيجته - إضافة إلى ذلك كله - ثروة فنية عظيمة من مجموع ما يعرف بأغانى البحر تارة وبأخبار الرحالة والقصص البحرية تارة أخرى»، ولا يفوت المحقق أن يتناول فى هذه المقدمة المقابل التاريخى لهذه الأخبار والأحداث ولهذه الثروة الفنية والفولكلورية يقول: «يؤكد لنا التاريخ من ناحية حقيقة هذه الرحلات البحرية العربية - وعلى رأسها البحرية الخليجية - حتى تلك الأماكن التى أشارت إليها قصص «عجائب الهند»، وفى تلك الحقبة من التاريخ بل وقبلها... وتشير الوثائق الصينية إلى أن أول عربى قام برحلة بحرية إلى ميناء كانون الصينى كان تاجراً عمانى الأصل اسمه أبو عبيدة عبد الله بن القاسم، وأنه ذهب إلى الصين حوالى عام ١٣٣هـ/ ٧٥٠م، ليشترى الصبار والأخشاب»، وعن مصدر هذه الأخبار والروايات والمغامرات يحدثنا المحقق عن هؤلاء الذين يسافرون مع البّحارة و «لديهم موهبة الرواية، بعضهم يدّون بنفسه ما شاهده، وربما قام برحلته عامداً لهذا الهدف أساساً، فهو ليس بّحاراً ولا تاجراً ولا مهاجراً ولا عائداً من هجرة، بل هو رحّالة، وبعضهم - ربما - لجهله بالكتابة يروى لآخرين لديهم هواية جمع هذه الروايات وتأليف الكتب عنها، دون أن تطأ أقدامهم سفينة، فهم يسافرون بخيالهم وأقلامهم، فى صحبة هؤلاء الرواة الأميين المنفعلين بما واجهوا من مغامرات، وما تفيض به نفوسهم من ذكريات...»، وعن علاقة كل هذا بالقاص الشعبى وبالتراث الشعبى .. يحدثنا المحقق: «وأخيراً جاء القاص الشعبى ليقرأ أو يستمع إلى هذه الروايات، واستطاع بما أوتى من موهبة إبداعية أن يتمثل تلك الروايات ويعيد إفرازها فى بناء فنى متكامل، له أسلوبه التصويرى الدرامى بدلاً من الأسلوب الوصفى التقريرى».

وعن تحقيقه العلمى لنشر هذا الكتاب يقول يوسف الشارونى: «وقد استعنا لإخراج الكتاب فى صورته الحالية بطبعتين سابقتين له؛ طبعة المستشرق الهولندى فان ديرليث، كما استعنا بطبعة القاهرة عام ١٣٢٦هـ/ ١٩٠٨م، والمأخوذة عن النسخة السابقة، ونشرها الحاج محمد أمين دربال الكتبى بالقاهرة».

ويعود المحقق فى نهاية مقدمته إلى الحديث عن لغة الكتاب ويقرر - مرة أخرى - والواقع أن الكتاب - فيما يبدو - مكتوب بلغة أقرب ما تكون إلى لغة الحديث التى كانت سائدة فى منطقة الخليج أيام تأليف الكتاب، فهى مثل لغة ألف ليلة وليلة، خليط من الفصحى والعامية من حيث المفردات وتركيب بعض الجمل أيضاً»، ثم يضيف ما يؤكد حرصه على سلامة اللغة الفصحى وعلاقتها بالقارىء.. وبخاصة الناشئين من القراء: «ولكننا حرصنا على بيان صحة اللفظ حتى لا يظن قارىء الكتاب - لاسيما إذا كان من الناشئين - أن هذه اللغة سليمة»، وهذا هدف تعليمى أراده المحقق بجانب أهدافه الأخرى.

ويبدأ المحقق بعد رحلته العلمية فى مقدمته الطويلة والشاملة (٣٩ صفحة) حديثه عما جاء فى «عجائب الهند»..

عن التنين نقرأ فى «عجائب الهند» هذه الأخبار الأسطورية: «وحدثنى أن فى البحر حيّات يقال لها «التنين»، عظيمة هائلة، إذا مرت السحاب في كبد الشتاء على وجه الماء، وخرج هذا التنين من الماء ودخل فيه لما يجد فى البحر من حرارة الماء، لأن ماء البحر فى الشتاء يسخن كالمرجل، فيسجن هذا التنين ببرودة السحاب فيها وتهب الرياح على وجه الماء فترفع السحاب عن الماء ويستقل التنين فى السحاب وتتراكم، وتسير من افق إلى افق، فإذا استفرغت مما فيها من الماء خفّت، وصارت كالهباء، وتفرقت وقطعتها الرياح، فلا يجد التنين ما يتحامل عليه فيسقط، إما فى البحر وإما فى البر، فإذا أراد الله تعالى بقوم شراً أسقطه فى أرض فيبتلع جمالهم وخيلهم وأبقارهم ومواشيهم، ويهلكهم ويبقى حتى لا يجد شيئاً يأكله، فيموت أو يهلكه الله».

ويحدثنا أحد أبطال هذه الحكاية الطويلة «العفو عبد المعذره» يقول: «خرجت مع قافلة أخرى إلى مصر، فكنت أخدم الناس فى الطريق فحملونى وأشركونى فى زادهم إلى مصر، فلما دخلت مصر ورأيت البحر الحلو الذى يسمونه النيل، فقلت من أين يجىء، فقالوا أصله من بلاد الزنج، فقلت من أى ناحية، فقالوا من ناحية مصر تسمى اسوان فى تخوم السودان.....».

ويحدثنا «عجائب الهند» عن الأسماك وأنواعها.. وعن القردة وأنواعها أيضاً.. ويصف لنا هذه العلاقات بين الناس والأسماك والقردة....

يقول أحد الرحّالة: «.. وحدثنى من رأى قرداً بقرية من قرى.... فى منزل بعض التجار يخدمه ويكنس منزله ويفتح الباب لمن دخل ويغلقه، ويوقد النار تحت القدر وينفخ فيه حتى يوقد ويطاعمه الحطب، وينش الذباب على المائدة، ويروّح على مولاه بالمروحة.....»، كما لا يفوت الكتاب الحديث عن الحيّات والزرافات....

وهكذا ينتهى الكتاب الأول من «عجائب الهند» ويبدأ الكتاب الثانى بهذه الحكاية المرعبة الغريبة: «آكلوا لحوم بشرية يحتفظون برؤوس قتلاهم» - يقول فى بدايتها «حدثنى محمد بن بابشاد أن بجزيرة النّيان وهى جزيرة فى البحر الخارج بينها وبين قصور مقدار مائة فرسخ قوم يأكلون الناس أيضاً ويجمعون رؤوس الناس عندهم ويفتخر الواحد منهم بكثرة ما يجمع من الرؤوس..»، كما يحدثنا «عجائب الهند» عن قبر الملك سليمان «بإندمان الكبير بيت كبير من الذهب فيه قبر يعظّمه أهل إندمان، ولشدة تعظمهم إياه بنوا عليه بيتاً من الذهب، وأهل الجزيرة يزورونه ويقولون إنه قبر سليمان بن داود عليهما السلام، وأنه كان دعا الله عز وجل أن يجعل قبره حيث لا يصل إليه أهل ذلك العصر...» وعن إندمان يقول: «إندمان لم يقع عليها أحد عاد إلينا..».

وعن «عقاب السرقة فى الهند» يحدثنا أيضاً «عجائب الهند»: «.. والسرقة عند الهند عظيمة، فإذا سرق الهندى فى بلاد الهند قتله الملك إن كان الهندى وضيعاً أو لا مال له، وإن كان له مال أخذ الملك ماله بأسره أو غرّمه غرامة عظيمة، وكذلك إن اشترى شيئاً مسروقاً بعد علمه بذلك، غرّم الغارمة العظيمة. ومجازاة السرقة عندهم القتل».

ونجد فى هذا الكتاب حديثاً عن السمندل (ونقرأ فى الهامش: سمندل طائر خرافى. وفى «المنجد» جاء أنه طائر يكثر وجوده فى الهند)... ويحكى لنا الكتاب عن طائر السمندل: «وحدثنى أن بجزيرة من جزائر الوقواق طير ملوّن بحمرة وبياض وخضرة وزرقة، وفى قد الحمام الكبار يسمونه سمندل، يدخل النار فلا يحترق، ويمكث الأيام لا يطعم إلا بالتراب، فإذا أحضن بيضه لم يشرب الماء إلا حتى يفقس»... ويحدثنا الكتاب عن جزيرة الوقواق «وقد حكى لى قوم أنهم رأوا من دخل الوقواق وأبحر، فوصف سعة البلاد والجزائر، وليس أعنى بسعة البلاد أن البلدان كبار ولكن أهل الوقواق كثير، وفيهم مشابه من الترك، وهم أحذق خلق الله بالصنايع، ثم إنه يتخرج فى جميعها (خرّج: تفوق)، وهم أهل مكر وخديعة وخبث وشدة بأس فى كل شىء».

ومن أجمل ما قرأت فى الكتاب الثانى (ص ١١٩) هذا الحديث عن «زهور من حرير»...

«حدثنى عن كاوان هذا أنه قال أدخلنى بغبور (فى الهامش: بغبور: امبراطور ومعناها ابن السما) ملك الصين إلى بستان يخانفوا مقدار عشرين جريبا فيه نرجس ومنثور (الهامش: الواحدة منثورة، نبات ذو زهر زكى الرائحة من فصيلة الصليبيات، ألوان زهره متنوعة حسب أصنافه) وشقايق وورد وسائر النوار فعجبت من اجتماع نوار الصيف والشتاء فى وقت واحد فى بستان واحد فقال كيف ترى. فقلت ما رأيت حسنة إلا وهذا أحسن ولا طرفة وهذا أطرف منها. فقال لى جميع ما ترى من الأشجار والنوار معمولة من الحرير الصينى قد عمل وضفر وحبك ونسج وسوى ومن رآه لم يشك فيه أنه شجر ونوّار ولا يغادر شيئاً». وينتهى الكتاب الثانى بالحديث

LIVRE DES MERVEILLES DE L'INDE

PAR

le capitaine BOZORG FILS DE CHAHRIYÂR DE RÂMHORMOZ

TEXTE ARABE

PUBLIÉ D'APRÈS LE MANUSCRIT DE M. SCHEFER, COLLATIONNÉ SUR LE MANUSCRIT DE CONSTANTINOPLE,

PAR

P. A. VAN DER LITH.

TRADUCTION FRANÇAISE

PAR

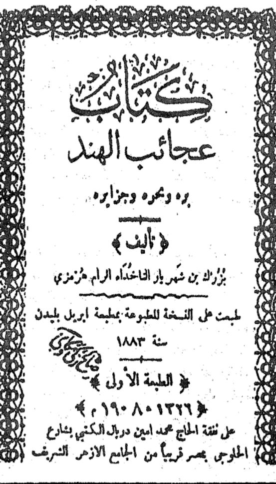
L. MARCEL DEVIC.

Avec quatre planches coloriées tirées du manuscrit arabe de Hariri de la collection de M. Schefer, et une carte.

Publication dédiée au sixième Congrès des Orientalistes.

LEIDE. — E. J. BRILL
1883—1886.

غلاف الترجمة الفرنسية لكتاب عجائب الهند ومعها النص العربي.



كتاب
عجائب الهند
بره وبحره وجزايره
(تأليف)
بزرك بن شهريار الناخذاه الرام هرمزي
طبعت على النسخة المطبوعة بمطبعة اريل بليدن
سنة ١٨٨٣
(الطبعة الأولى)
١٣٢٦ هـ ١٩٠٨ م
على نفقة الحاج محمد امين دربال الكتبي بشارع
الحلوجي بمصر قريباً من الجامع الأزهر الشريف



عن «إحدى جزر الوقواق» (وفى الكشافات ـ الجزء الثالث ـ نقرأ فى الكشاف رقم ٢ عن «الوقواق»: هناك أكثر من رأى فى تحديد موقع هذه الجزر وإن كانت كلها تجمع على أنها تقع فى أقصى الشرق من قارة آسيا، ففى رأى البعض أنها جزر اليابان، بينما يرى البعض الآخر أنها جزر الفلبين، وهناك رأى ثالث بأنها جزيرة بورنيو) ..

«وحدثنى بعض البحريين أنه كان ماض بين سريرة والصين فى سنبوق (الهامش: من أشهر المراكب العربية، يتميز بمقدمته المحفورة ذات الشكل المنحنى، ومؤخرته العالية مما يضفى عليه شكلاً جميلاً) قال: فلما سرنا من سريرة مقدار خمسين زاما وقع علينا الخب ورمينا بعض الحمولة إلى البحر ومكثنا أياماً فى الخب ثم وقعت علينا الريح ولم يمسك المركب وأشرفنا على الهلاك وأردنا أن نرمى نفوسنا فى البحر ونتعلق بجزيرة فرمينا الأناجر ونحن لا نصدق أن نتخلص وسكنت الأمواج ولم تمضِ عنا ساعة حتى لاح لنا من الجزيرة جماعة فانتظرنا أن يخرج إلينا قوم منهم فلم يخرج إلينا أحد فأومأنا إليهم فلم يكلمونا ولم نعرف الموضع وحققنا أنا نحن متى نزلنا إليهم آذونا أو يكون وراءهم قوم فيقعوا بنا فلا نطيق لهم، فمكثنا فى موضعنا أربعة أيام لا ينزل منا أحد إلى الجزيرة ولا يعبر منهم أحد إلينا، فلما كان اليوم الخامس اجتمع رأينا إلى النزول إليهم لأنا احتجنا إلى الماء وإلى مسألتهم عن الموضع ونحن لم نعرف الطريق، فنزل منا مقدار ثلاثين رجلاً بالسلاح فى القارب والدونيج فلما صعدنا إليهم تهاربوا كلهم إلا رجلاً واحداً فكلمنا فلم نعرف لغته إلا رجلاً واحداً منا قال لنا هذه جزيرة من جزر الوقواق وأن ليس بقربها بلد إلا على مسيرة ثلاثمائة فرسخ وهى جزيرة ليس فيها أحد سواهم وعدتهم أربعين نفساً وسألنا عن طريقنا إلى الصنف فعرّفنا ودلّنا وملأنا الماء وشرعنا نحو الصنف على ما قال. فأقمنا خمسة عشر زاما وأشرفنا سالمين إلى الصنف. والسلام وحسبنا الله ونعم الوكيل..».

وينتهى الكتاب الثانى بهذه الكلمات كتبها ناسخ الكتاب:

«تم الكتاب والحمد لله وحده وصلواته على سيدنا محمد وآله وصحبه وسلم. غفر الله لمن قرأ هذه النسخة المباركة ودعا لكاتبها بالرحمة والرضوان ولجميع المسلمين. وكان الفراغ سابع عشر من جمادى الأولى سنة ٤٠٤ كتبه محمد بن الغطان».

ويحتوى الجزء الثالث على كشافات الأعلام والأماكن الجغرافية والموضوعات وعلى قصص مثبت تاريخ حدوثها مرتبة تاريخياً والحيوانات والطيور والحشرات والمعادن والجواهر، وأخيراً فى لغة الكتاب (وهنا يقول المحقق: كما سبق أن لاحظنا فى نص الكتاب ألفاظاً غير عربية، وذلك لأنه يروى عن رحّالة سافروا إلى بلاد لا يتكلم أهلها العربية. كذلك يستخدم تراكيب وأشكالاً لغوية ونحوية بعيدة عن الفصحى. ولا نعرف هل هذا من المؤلف أم من الناسخ المتأثر باللهجة الشائعة فى عصره حيث إن تاريخ النسخة التى بين أيدينا عام ٦٤٤هـ).

ويتوقف المحقق وهو يقدم لنا أمثلة لهذه الأخطاء اللغوية الفصحى.. يتوقف فى حديثه عن الأفعال عند «عدم استخدام نون النسوة إلا فى حالات قليلة، مثال ذلك:

«ورد عليهم نسوان من داخل الجزيرة لا يحصى عددهم إلا الله. فوقع على رجل منهم ألف امرأة أو أكثر، فلم يلبثوا أن حملوهم إلى الجبال وكلفوهم الاستمتاع بهن، فلم يزالوا على ذلك... وصحتها: لا يحصى عددهن إلا الله، فلم يلبثن أن حملنهم إلى الجبال وكلفنهم الاستمتاع بهن، فلم يزلن على ذلك...»، ولعل المحقق وهو يستعرض هذه التراكيب والأشكال اللغوية والنحوية البعيدة عن الفصحى كان فى إمكانه أن يقدم لنا بحثاً طريفاً وجديداً عن ملامح اللغة العامية.

ونحن أيضاً فى لغتنا العامية المصرية لا نستخدم نون النسوة.. وكل ما ذكره المحقق عن لغة الكتاب من الممكن أن نقرره فيما يتعلق باللغة العامية المصرية..

وفى نهاية مقدمة المحقق الشاملة والوافية والتى ترينا مدى ما بذله المحقق فى تحقيق كتاب «عجائب الهند» من جهد وعناء.. يقول: «.. وكأنما خلاصة الدرس الذى يريد هؤلاء جميعاً أن يلقوه فى روع سامعيهم أو قارئيهم على السواء، إنه كما أن العالم ليس محدوداً بحدودنا الجغرافية، فهو أيضاً ليس محدوداً بما نمارسه من تقاليد وما نعرفه من عقائد ولغات، بل هو يتسع لأقوام آخرين يختلفون عنا ـ بل وعن بعضهم البعض ـ ملبساً ومأكلاً ولغة وطقوساً ولوناً وحيواناً ونباتاً وثروات... وأنهم يتباينون توحشاً ووداعة، وتخلفاً وحضارة...».

هذا الكتاب إضافة مجيدة وغنية إلى مكتبة الفولكلور العربى.. وإلى أدب الرحلات.

من أساطير الخلق والزمن

تأليف: صفوت كمال
عرض: حسن سرور

مقدمة لابد منها

١ - كتاب «من أساطير الخلق والزمن» تأليف الأستاذ صفوت كمال (خبير الفولكلور العربى) من القطع الصغير، عدد صفحاته ٢٦٤ صفحة. صدر ضمن سلسلة «مكتبة الدراسات الشعبية»، سلسلة شهرية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة - رقم (٥٨) - تعنى بنشر الدراسات المتعلقة بالفولكلور ونصوص وسير وحكايات وملاحم الأدب الشعبى.

٢ - يقع الكتاب فى أربعة فصول ومقدمه بعنوان «هذا الكتاب» كتبها الروائى خيرى شلبى رئيس تحرير السلسلة وتصدير لمؤلف الكتاب والفصول الأربعة على ترتيبها: من أساطير الخلق؛ الرمز والأسطورة والشعائر فى المجتمعات البدائية ؛ مفهوم الزمن بين الأساطير والمأثورات الشعبية؛ الفن الإفريقى: النحت.

٣ - الكتاب يستند على ترجمة مادة «أنثروبولوجية وإثنوجرافية» متنوعة، ويتناول مفاهيم: «الخلق»؛ «الرمز»؛ «الزمن»؛ «الفن» فى تخصصات: المعتقدات؛ والعادات والتقاليد؛ والحكايات الشعبية ؛ والثقافة المادية. وهى مفاهيم أساسية فى الفكر البدائى تعبر عن تصور إنسانى لوجوده وللوجود الذى يحوطه، وتجمع بين عالم الخيال فى التصورات الأدبية والممارسات المعيشية.

٤- يقدم الكتاب مائة وخمسين مرجعاً أجنبياً وعربياً، ويتأسس على:

أ- الكتب السماوية

ب - الدكتور أحمد أبو زيد: «نظرة البدائيين إلى الكون - دراسة فى الأنثروبولوجيا المقارنة»

حـ - مفهوم الأقنعة والقوة فى مجتمع الكارافاريين - تأليف ايرنجتون

ء - الشعوب البدائية - وضعه روبرت فورلو.

هـ - الفن الإفريقى، النحت - لبيير موزيه.

ء - كتابات جيمس فريزر: «الغصن الذهبى»؛ «الفولكلور فى العهد القديم».

إلى غير ذلك من مصادر مراجع متخصصة فى الفكر البدائى.

(١)
الأسطورة بحث فى المعنى

فى مقدمة الفصل الأول يكتب الأستاذ صفوت كمال (ص١٥): «منذ بدء الخليقة إلى الآن، وقف الإنسان عند الكثير من المظاهر الكونية المحيطة به مبهوراً آناً، وحريصاً آناً آخر على معرفة أسرار هذا الكون، واستقراء ظواهره الطبيعية،

محاولاً استنتاج القوانين والعلل المسيرة أو المنظمة له، أوتفسيرها.

ولنبدأ: في البدء كان الماء، فكرة أن الماء هو العنصر الأول للوجود نجدها شائعة في معظم الأساطير التي أنشأتها الشعوب على اختلافها، فالماء عنصر الحياة الأساسي، ومن الماء جعل الله كل شيء حياً كما ورد في القرآن الكريم وروح الله ترف على الماء كما ذكرت التوراة وساد الفكر الإغريقي في نشأته الفلسفية افتراض «الماء علة الوجود». وفي الأساطير البابلية تسير الماء الآلهة Tiamat التي ذبحها ماردوك. وفي المعتقدات المصرية القديمة فاض النيل من دماء «أوزوريس، الذي قتله أخوه «ست»، أو من دموع «إيزيس، التي بكته، أخاً وحبيباً وزوجاً ووالد ابنها حورس. وفي الأساطير الإيرانية القديمة أوجد هرمز جميع الخلائق من الماء. وفي الأساطير اليابانية وجد العالم من الماء (إيزاناجي وإيزانامي نزلا من السماء على الجسر العائم وغمسا الحربة في ماء البحر وأنجب الجزر اليابانية الرئيسية الثماني). وبين قبائل الهنود الحمر المنتشرة في شمال غرب القارة الأمريكية نجد أيضاً الاعتقاد بأن الوجود الأول كان للماء وأن الإله أرسل حيوانات متنوعة إلى باطن البحر لتحاول العثور على بعض الأرض تحت أعماق الماء.

ثم تتعدد وتتنوع الأساطير والحكايات عن الشمس والقمر باعتبار أن الشمس والقمر من أبرز الظاهرات الكونية ولدورهما الأساسي في الحياة اليومية للإنسان. وكثير من الشعوب ألهت الشمس باعتبارها ضوء الحياة وواهبة الحياة للإنسان وهي أكبر من القمر ومن النجوم وهي تعطي الدفء كما يعطي الماء النمو.

وتتصور الحكايات الإفريقية وجود الشمس والقمر على الأرض نجد بين قبائل البوشمان سكان جنوب غرب إفريقيا (كانت الشمس رجلاً مستلقياً على الأرض ومتكئاً على ذراعه ويخرج الضوء من تحت إبطه يعطي للفضاء الذي يحيط ملكه. إلى أن رفعه بعض الأطفال برفق وألقوا به إلى السماء ليعم الدفء وينضج الأرز الذي زرعه البوشمان) كما يتصور البوشمان أن القمر كان إنساناً، وكل من الشمس والقمر كان يتحدث أما الآن فلا يسمع حديثهما لأنهما يعيشان في السماء.

وعن صراع الشمس والقمر وتعليلاً لتتابعهما يوجد لدى الإسكيمو أسطورة (لقد كان القمر أخاً للشمس، وفي إحدى الليالي أراد الأخ أن يزور أخته سراً بالليل. ولكنها ميزته بأن علمت ظهره بيديها. وقطعت ثدييها وأعطتها له. وفي غضبها نزلت إلى السماء ولكن القمر تبعها ومن ذلك الوقت وهو يطاردها).

والتصور نفسه وما يتخيله الإنسان البدائي عما بين الشمس والقمر من ترابط نجده بالنسبة للسماء والأرض. فقد افترض الإنسان أن الأرض والسماء كانتا مرتبطتين معاً يعيشان كزوجين ملتحمين إلى أن انفصلا بواسطة أطفالهما كما ورد في كثير من أساطير الحضارات التي سادت ثم بادت لعوامل خارجة عن إرادتها. هذا الاعتقاد بزوا ج السماء بالأرض ثم انفصالهما بواسطة أولادهما نجده شائعاً في نيوزيلاند وقد يكون انتقل إليها من اليونان أو من الفكر المصري القديم. والاعتقاد بأن السماء والأرض كانتا مرتبطتين معاً، ومن السماء والأرض بزغ الإنسان فالسماء أبوه والأرض أمه ثم انتقال السماء إلى أعلى. كان هذا الاعتقاد سائداً بين معظم القبائل القاطنة في جنوب غرب القارة الأمريكية. هذا التصور (أمنا الأرض) يسود أيضاً بين قبائل واشنجتن وكولومبيا البريطانية.

ومثال آخر على ترابط الظواهر بعضها ببعض: السماء والأرض مرتبطتان كارتباط نصفي البيضة، وتعتقد قبائل الهنود الحمر على ساحل المحيط الأطلنطي بأن الإنسان يمكنه السير من الأرض إلى السماء وبالعكس. وفي قبائل باسوتو وترانسفال بجنوب إفريقيا (فبعد أن صنع الكائن الغيبي السماء والأرض صعد إلى السماء بوساطة أوتاد ثبتها إلى أقدامه وكلما خطا خطوة إلى أعلى نزع الوتد، إلى أن اختفى في السماء وأخذ معه كل الأوتاد التي تسلق بها إلى السماء حتى لايستطيع أحد أن يلحق به). هذا التصور بأن السماء تلتحم بالأرض يصاحبه تصور آخر بأن السماء صلبة مثل الأرض، ويمكن لنساء التوجو بغرب إفريقيا وكذلك نساء قبيلة الباسوتو والأشانتي أن يضربن الأفق بمدقات المصاحن التي يصحن بها الغلال ولكن لم يتوصل أحد بعد إلى الأفق حيث تلتقي السماء الصلدة بالأرض الصلبة. وتختلف الحكاية الأسطورية في القبائل الثلاثة.

ويتصور الإنسان البدائي الظواهر الطبيعية كائناً حياً: قوس قزح (أفعى وشاة) تخيل الإنسان قوس قزح أفعى تسعى بين السحاب تبحث عن الماء، وتفزع بعض القبائل من قوس قزح مثل فزعهم من الأفعى التي توجد على الأرض فقدموا لقوس قزح القرابين وأقاموا له الحفلات الطقوسية فالزولو يتصورون قوس قزح عدة تصورات ، حيناً حيوان وحيناً آخر قوس الملكة وقد تجمع الحكايات بين التصورين (أفعى وشاة) مثل حكاية الرجل من الشاجا السواحيلي.

الرعد والبرق: بعض الأساطير الإفريقية تفسر الرعد بأنه ناشيء عن «الطائر المدير» فهو صوت اندفاع أجنحته والطائر المدير هو روح كبير يرف ويضرب بجناحيه في



السماء وبالمثل ينظر إلى الكواكب والنجوم، والبروج السماوية. وتصورها كما تصور غيرها كائنات حية. فالدب القطبى وبرج الثريا، ومجرة درب التبانة كانت مصدراً كبيراً من مصادر القصص الأسطورى.

يصنع الإنسان لنفسه أساطير من أجل أن يبلغ شيئاً من المعنى وهو على هذه الأرض تحيط به الظواهر الطبيعية من كل جانب، ثم هو يشعر بأنه غير قادر على أن يسع علماً بكل ما فى الكون من أسرار لايدركها إلا من حيث إنها ظواهر أو وقائع. ومن ثم تأتى الأسطورة، يأتى هو بها. الأساطير المفسرة والشارحة للكون تعطينا أبعاداً توضح إلى حد كبير البناء الفكرى عند الإنسان البدائى.

(٢)

الرمز والنظام

يكتب الأستاذ صفوت كمال (ص ٦١): «فى مجال دراسة فكر وممارسات المجتمعات البدائية يحتاج الباحث إلى رؤية أكثر شمولية لفهم أساطير وطقوس ومناسك هذه المجتمعات فأشكال الممارسات الطقوسية هى التى تعطينا التصور الملموس والتجسيد المادى للرؤية التأملية والقدرة الشاعرة لدى الإنسان البدائى، فى إدراك وجوده، والوجود المحيط به، وإبداعاته فى تخيل أشكال القوى التى تحيط وجوده فالإنسان البدائى يرى وجوده حقيقة واقعة ليست موضع شك أو مجال تساؤل فلسفى. كما أن عالم المجردات ليس منفصلاً عن عالم المحسوسات. فالرموز والطقوس هى «تشيؤ» وتجسيد لهذه المجردات، كما أنها أيضاً عملية Process تحقيق وجودى لهذه المجردات، كما أن المجردات، هى تصور خيالى لما هو ممكن حدوثه بالفعل. فالمعتقدات الروحية والعادات اليومية وثيقة التداخل، ومهمة الباحث الإثنولوجى هى الكشف عن العلاقة القائمة بين ماهو طبيعى وماهو ثقافى».

ومن مجتمع بدائى؛ محاولة لمعرفة المنطق الاجتماعى الذى يشكل نظام الحياة بين سكان جزيرة كارا ڤار شمال نيو غينيا، يقدم إيرنجتون دراسة ميدانية قام بها ١٩٦٨، تساعده زوجته السيدة شيلى، وفى خلال المدة من يونيه إلى يوليو ١٩٧٢، قام ببحث آخر، وساعده فيه الباحث ريتشارد ساندهوس، وقد لاحظ إيرنجتون «أن معظم ما يمارسونه من شعائر، إنما تمارس من أجل تأكيد «النظام» فى حياتهم الاجتماعية وحماية أنفسهم من «الانزلاق فى حالة الفوضى». فهم يرون حياتهم الاجتماعية جهداً مستمراً لتطبيع أنفسهم وغيرهم على التوافق الاجتماعى وتسيير غرائزهم ونشاطاتهم فى مجرى سوى من العلاقات مع بعضهم البعض. وتتمثل هذه النظرة الاجتماعية فى معتقداتهم حول طبيعة الإنسان وطبيعة النظام؛ فطبيعة الإنسان ترتبط بطبيعة الحيوان. أما طبيعة النظام، فهى السيطرة على طبيعة الحيوان (الثقافة). وتتعدد الأنظمة:

١ - «الموموبوتو» : من يعيش فى الموموبوتو لايستطيع الرؤية بوضوح والأسلاف الذين وجدوا فى الزمن السابق كانوا كالحيوانات الضارية. وحياتهم كانت مرتبطة بطبيعة الإنسان من جشع وعنف، ويتصور الكاراڤاريون «الموموبوتو» بأنه ليس من طبيعة بشرية ؛ بل هو شىء مغاير للطبيعة البشرية. فهو أقرب للحيوانات الضارية. وهذا الموموبوتو رمز الفوضى. قد انتهى بعد بضعة أيام من وصول القس جورج براون، فلقد كان أول مبشر أقام فى هذه المنطقة - جزيرة يورك أكبر جزر المنطقة - فى عام ١٨٧٦.

٢- نظام العملة الصدفية والذى جاء مع القضاء على الموموبوتو، وأصبحت الأصداف أهم شىء يعتز باقتنائه الكاراڤايون.

٣ - نظمت علاقات الزواج والروابط الأسرية فى خلال شرطين أساسيين للمويتى على أساس نظام الخؤولة من حيث أنه مجتمع أمومى وعلى أساس نظام الزواج من خارج الأسرة.

٤- ونظام السلطة داخل المجتمع تمثل فى سلطة الرجل الكبير الذى يستطيع أن يحكم وينظم الآخرين وسلطته، لاتعتمد على أساس القرابة أو كبر السن أوتعدد الأبناء أو بمكانته داخل عشيرته، بل تتحدد بقدرته على جذب الأتباع.

٥- القرابة لاترتبط بصلات أسرية أو وراثية، بل بالقدرة على فرض النظام.

٦- العلاقات بين الرجال والنساء؛ الرجال ينظرون إلى النساء باعتبارهن منجبات للأطفال والنساء ينظرن إليهم كآباء مع تصورات شائعة حول العلاقة بينهما وتحديد مجموعة من الأطعمة والأحجار لكل منهما.

٧- والخروج على النظام يخضع الأفراد للجزاء والذى يحدد نوعية الجزاء نوعان من القضاء المحلى، الأول يختص بممارسة القوة، وأما الثانى يهتم بتحديد القوة والتناقض بين هاتين المحكمتين يعبر عن الفاصل بين الحياة الطقوسية والحياة غير الطقوسية.

٨ - طقوس الانتقال وإدخال الصبى إلى زمرة الرجال، والانتقال به من مرحلة الطفولة إلى مرحلة الرجولة عبر زيارة «التاراپو» فى أربعة مراحل. تبدأ من جلبه من مجتمع النساء

إلى انضمامه إلى مجتمع الرجال، سواء أكان عضواً عاملاً أم أحد أعضاء جماعة التوبوان أو الدكدك.

٩ - أعضاء جماعتي التوبوان (قناع يرتبط بالأنوثة - طائر) والدكدك (قناع يرتبط بالذكورة - زهرة) ومعظم الشعائر والطقوس التي تقام للدكدك والتوبوان في مجمل احتفالات المجتمع تحدد معالم العلاقة بين الرجال والنساء من أجل تحقيق التوافق في الحياة.

وينهي إيرنجتون كتابه: «وعلى سبيل المثال تبين أنه من خلال ترويض التوبوان يروض الكاراڤاريون أنفسهم. فالتوبوان ليس مجرد رمز لقدرة سيطرة الرجل الكبير على الآخرين، بل هو رمز ووسيلة لإقامة النظام بين الذكور والأناث. كما أن الدكدك هو رمز ووسيلة لتحقيق الصلات الاجتماعية بين الرجال، فالرمز ليس في عزلة عن مايرمز إليه، وجوده حي فعال في الحياة يخلق مايصوره. فالشعيرة هنا والرمز يتصلان بشيء يرتبط بالمجتمع نفسه. فالمعنى والفعل عندهم يتصلان. والحياة الاجتماعيه بمعناها الطبيعي تتضمن بالضرورة قيمتها».

وننتقل إلى الكتاب الثاني «الشعوب البدائية» الذي وضعه روبرت فورنو، ويتكون من عشرة فصول كل فصل منها تناول إحدى الجماعات الإنسانية التي تحيا حياة بدائية بتعاطف مع هذه الشعوب:

١- سكان استراليا الأصليون.
٢ - الطوارق الملثمون
٣ - الإسكيمو السعداء - سكان القطب الشمالي.
٤ - الزولو النظاميون سكان جنوب إفريقيا.
٥ - الجيڤارو مقلصو الروؤس في جبال الأنديز الشرقية
٦ - أقزام إفريقيا الاستوائية.
٧ - اللاب المتجولون في اسكنديتيفيا.
٨ - شعب العصر الحجري في نيوغينيا.
٩ - ملاحو المحيط الهادي متأملو النجوم.
١٠ - قبائل الريف المتواضعون سكان شمال المغرب.

وقد تناول مجموعة من «النظم الاجتماعية» لدى هذه الشعوب من خلال أنماط العلاقات الاجتماعية الخاصة بهذه الجماعات البشرية وبخاصة «النظام الأمومي»، «النظام الاقتصادي»، «السحر»، «الكائن الأعلى»، «الملكية»، «الفنون»، «الأسرة»، «السلطة».. وغيرهم. مع التأكيد على المعاني التي قدمها إيريجتون عن الصلة بين الرمز والنظام ومأأكده الأستاذ صفوت كمال، الكشف عن العلاقة القائمة بين ماهو طبيعي وماهو ثقافي».

وأتفق مع الأستاذ صفوت كمال تمام الاتفاق: «على الرغم من احتفاظ الطوارق والريف بعادات وموروثات ثقافية قديمة إلا أنهم يتميزون بنضج اجتماعي وتقدم ثقافي بمفهوم الثقافة كسلوك حضاري. ولا أجد مبرراً لفورنو في ذلك غير أنه أراد أن يشتمل كتابه على الجماعات البشرية التي مازالت متمسكة بتقاليدها وأعرافها منذ آلاف السنين في تواصل ثقافي حي، ولكني أراها آفة التمركز حول العرق الأوروبية - أزمة الروح في مجتمع الماديات وأردد معه السؤال.. ماهي الحياة السعيدة؟ هل هي حياة البساطة الطبيعية مع قسوة ظروفها؟ أم رفاهية الحياة المدنية بتعقيداتها التكنولوجية؟ إنه سؤال بلا إجابة، وأضيف فرض النموذج بالقوة غير المتكافئة...

(٣)

الزمن والثقافة

يقول الأستاذ صفوت كمال: «يذخر التراث الثقافي للشعوب المختلفة بالكثير من المعلومات والمدونات التاريخية والمأثورات الشفاهية والتصورات الفلسفية والمقولات الدينية التي تساعد بشكل إيجابي على إمكانية تفسير مفهوم الزمن من خلال التصور الشعبي، بأنه إدراك للتغير الحادث في الوجود. فالزمن هو العلاقة القائمة بين التغيرات الحادثة في عالم السماء بأجرامه، وظواهره الطبيعية، وبين الإنسان في تجربة وجوده بين الميلاد والموت».

١ - **البحث عن الخلود**: من ملحمة جلجامش - كما دونها الأولون بأقلام الكتبة السومريين والبابليين - «جلجامش في صراعه الملحمي ضد الشيخوخة ومحاولته الدرامية للهروب من الموت الذي قضى على صديقة أنكيدو لايهدف إلى المنفعة الذاتية، بل هو يغالب الحياة من أجل أبناء مدينة «أوروك» فحينما حصل على النبات الذي يهب الشباب الدائم لم يأكله بل أحتفظ به، وليأكله هو بعد ذلك في آخر أيامه حتى يعود شبابه. وفي رحلة عودته كما في رحلات مغامراته قبل ذلك مع صديقه أنكيدو وبخاصة في رحلة مغامراتهما إلى غابة الأرز نلحظ ارتباط الزمن بالمسافات.

«وأبصر جلجامش بئراً باردة الماء، فورد (نزل) فيها ليغتسل في مائها، فشمت الحية شذى النبات، فتسللت واختطفت النبات، ثم نزعت عنها غلاف جلدها، وعندئذ جلس جلجامش وأخذ يبكي، وبتأثير ذلك النبات السحري، استطاعت الحية أن تجدد شبابها بنزع جلدها كل عام».

وتضيف رواية أخرى عن أهالي جزيرة «نياس» أن الحيات أكلت السرطان النهري الذي يغير جلده ولايموت، لهذا فإن الحيات لاتموت كذلك، بل تغير جلدها.

٢ ـ **رحلة الموت**: عند المصريين هى «رحلة تجديد فى الأفق» ولايجىء «لفظ الموت فى نصوص الأهرام «متون الأهرام» إلا فى صيغة سلبية أو عندما يطبق على عدو «إنك لم ترحل ميتاً إنك رحلت حيًّا»، «أيها الشخص الفضى بين النجوم التى لاتفنى، إنك لاتفنى إلى الأبد». وحاول الإنسان المصرى أن يتغلب على فناء الجسد بتحنيطه وحفظه، ليحتفظ الجسد ببنية المكونة من الـ «كا»، والـ «با»، والـ «خو» إلى يوم الحساب. الموت عند المصريين القدماء حالة تغير فى الحياة، وليس انتهاء حياة، فلاخوف بل طمأنينة. فالزمن زمن متصل، المستقبل هو امتداد للحاضر بلا تقطعات ورحله الإنسان من الشرق إلى الغرب حيث المقابر هى نفسها رحلة الشمس من الشرق إلى الغرب، ومن الشمس تعلم الإنسان المصرى حساب الأيام والسنين والفصول. ومن هذا الحساب الدقيق اشتقت نظم التقويم فيما بعد على مختلف العصور إلى تقويمنا المعاصر.

٢ ـ **زمن الصراع مع القدر**: الزمن فى الأساطير اليونانية زمنان، زمن حياة الإنسان على الأرض، وهو زمن الصراع مع القدر، وهو حاضر ملىء بالمعاناة وزمن آخر هو زمن الموتى حيث يكون المستقبل فى زمن الأحياء هو حاضر فى (عالم الموتى)، وحياة الإنسان مقدرة عليه تقديراً. والإنسان، هو زمنه الحاضر ليحقق مايريد وفق إرادة الآلهة التى انتخبته وهو أيضاً زمنه الذى يحاول خلاله أن يخرج فيه من إرادة الآلهة التى حددت مايعانية فى حياته. وعالم الأموات حيث أرواح الأسلاف تشرف على هذا الصراع وتعلمه دون أن تتدخل فيه. والعارفون والكهان يمكنهم التنبؤ بما سيحدث للإنسان فى حياته. فحياته هى تطبيق لماهو مفروض من قبل فى عالم الآلهة الذى تدركه أحياناً أرواح الموتى.

وتتميز الأساطير الإغريقية بأنها وصلتنا فى صيغ أدبية وأثبتت بالتدوين: الإلياذة والأوديسة، الأشعار الهومرية، إينادة فرجيل، الأعمال والأيام..

٤ ـ **زمن الموتى**: الزمن فى الأساطير الهندية، لاانفصام بين ما كان وماهو كائن، بل الزمن كما يرمز له بعجلة مكتملة الاستدارة من العجلات الاثنتى عشرة التى تحمل عربة الشمس فى رحلتها المستمرة وتكون مكتملة فالنهاية هى البداية، كما أن العالم الأرضى متلاصق مع عالم السماء فى تزاوج واتحاد. والعالم كله كيان واحد ينتمى إلى براهما روح الوجود. وعالم الأرواح هو العالم الحقيقى. ورهبان (المونى) المتمنطقون بالريح، المكتسون بالمآزر الصفراء لهم القدرة على الصعود بالروح دون الجسد لزيارة عالم الآله وممارسة النورانية.

٥ ـ **الزمن والقضاء والقدر**: القضاء والقدر هو مقولة الوجود الإنسانى مقدراً تقديراً مسبقاً من حيث الزمن والكيفية ولاراد للقضاء والقدر، والحذر لايحول دون القدر «ومن كان على الدار لايأمن الغدار» وفما على الإنسان إلا أن يصبر على حكم الزمان، والزمان والأيام والحياة ترتبط فى التصور الشعبى بمقولة واحدة وهى محدودية الزمن الإنسانى وكلية القضاء والقدر الذى يتحكم فى الزمن.

إن ارتباط مفاهيم «الزمن» بالثقافة، وبالتحديد بالملاحم والسير والمدونات والأشعار والأمثال أهم مايميز هذا الفصل الذى يكشف عن ارتباط الأدب الشعبى بالمعتقدات بشكل جلى وفنى أيضاً.

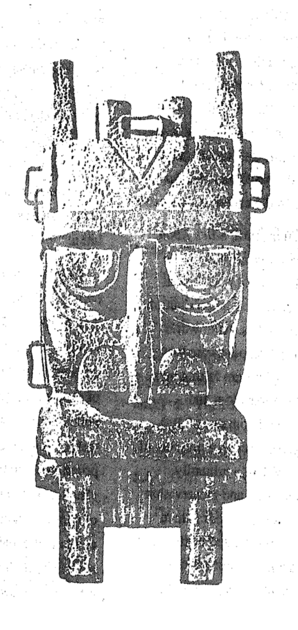
(٤)
تبادل ثقافى

الغرض من كتاب «الفن الإفريقى» لبيير موزية (أمين متحف الفنون الإفريقية، بباريس). كما يحدده الأستاذ صفوت كمال «ليس القصد من هذا الكتاب - كما يقول المؤلف - إعطاء تعريف للفن الإفريقى وأنماطه المتعددة فى التعبير، بقدر ماهو محاولة لإلقاء الضوء على الأعمال الإفريقية الفنية من تماثيل وأقنعة مما يستخدم فى الحياة اليومية الجارية وليقدمها «بما يحوطها من احترام لدى المجتمع الإفريقى» (بعض من هذه القطع الفنية لانجد له مثيلاً فى أى مكان فى العالم إلا فى العصر الذهبى للنحت المصرى القديم).

ويحاول المؤلف طرح التساؤلات فى محاولة لتقييم النحت الإفريقى عبر عناوين: قوة أم فتنة، مسح تاريخى، والمواد والتقنية، الأساليب. كما أرفق بكتابه قائمة فهرسية بأهم المراجع التى تهم الباحث والمهتم بالفنون الإفريقية، ثم معجماً موجزاً للكلمات والمسميات الإفريقية التى وردت ضمن حديثة.

ويصف الفن الإفريقى «الصدق فيه يكمن فى القوة الأساسية المتوارثة التى تتفجر فى أشكال التعبير الفنى، ولو كان أصحاب هذا الفن أكثر تطلعًا وحبًّا للاستطلاع وأكثر صفاءً ذهنياً. فإن هذه القوة سوف تتفجر أمام أعينهم «ويذكر بعد ذلك عبارة نقلها عن أحد حكماء مالى: «إن النساجين والنحاتين وصانعى الفخار والحدادين، كانوا أعضاء فى مجتمعات خاصة «حيث كان «الأسطوات» يعلمون الصبية الحرفة المقدسة... وهم يتعلمون لاكتساب معاشهم بل ليهبوا أنفسهم إلى هذه الحرفة المقدسة لكى ينالوا رضاء الآلهة وأرواح الأسلاف».

ومع عنوان الفن الإفريقى وأوروبا، يقول: فى بداية هذا القرن كان الفن الإفريقى كدين جديد للفنانين. وكما أن كل دين له معجزات، فالفن أيضًا له معجزاته الخاصة . وقد كان الفن الإفريقى بالنسبة إلى الفنانين العظام مثل بيكاسو، براك، دران، فلامينك وماتيس معجزة تخرجهم من القيود المتعارف عليها إلى آفاق من الحرية الشاملة فى التعبير. إن مبدعى المدرسة التكعيبية والوحشية قد تأثروا فعلاً بأشكال الفن الإفريقى وألوانه الصارخة وتكويناته.



for precise and elaborate methodology and for focussing on specific cultural and artistic traditions of Egypt, and on the elements of continuity in contemporary Egyptian arts. IN the same section, prof. *Abdel Ghani Al-Nabawi* holds a comparison between the Amoun and Abo Hagag festivals with a view to uncovering signs of historical continuity between them within the space of luxor temple. *Prof. Al-Nabawi* compares between what was conveyed by hieroglyphic inscriptions or ancient Egyptian writing and what foreign references had to say about the temple of Amoun. He also outlines the procedures, customs, traditions and beliefs associated with the festivals. He also illuminates the literature on folkloric studies side by side with the direct practical experiences based on filed work.

Near the end of the tour, Prof, *Saleh Abou Muslim* presents a descriptive account of the French museum of folk arts and traditions as one of the most significant French contributions in the field of folkloric studies. After world war II (1945), specialists became aware that French folk arts and traditions are falling into oblivion as a result of the industrial and technological changes in all domains of life. Hence, they endeavoured to set up a museum of folk arts and traditions which in primarily concerned with the collection and preservation of French oral tradition and presenting them according to the latest sophisticated methods. The museum was thus a product of extensive studies conducted by many specialists in the fields of folklore and ethrnography.

In the folk art library section, *Prof. Tawfik Hana* presents an analytic review of **"The Wonders of India"**. the book was edited by *Yousef Al-Sharouwni,* and originally written by *Barzak Ibn Shakrayaro* the book was originally published by *Orientalist Van Derelict* who introduced it to the sixth conference of orientalists (1883-1886), and it was them that *Michel Delik* undertook to translate it into French. The authorship of the book goes back to the fourth century of Hegira where it was rendered in the conversational language of the people of the Persian Gulf. The diction of the book resembles that of **"The Thousand And One Nights"** where there is a curious mix of standard and colloquial languages. The book contains tales in which the real overlaps with the mythological. It belongs to travel literature and abounds in the tales of travelers and their curious stories and accounts of the wonders of India.

Last but not least, *Hasan Sorour* presents a review of *Prof. Safwat Kamal's* book **"From The Myths of Creation And Time"**. The book is based on varied anthropological and ethnographic materials. It tackles the concepts of creation, symbol, time, art, ant the fields of belief, customs and tradition, folktales and material culture. These are key concepts in primitive thought which reflect man's visualization of his existence and the existence of nature all around him. Such concepts combine the realm of imagination as as it gets actualized in literature with folk practises. *Sorour's* review is thus based on a study of four axes in *Kamal*'s book, i.e., Myth: A study of Meaning, Symbol and Systems, time and Culture and Cultural Exchange.

Egyptian proverbs. One of the findings of his study is that folk proverbs have been so structured as to fulfill certain linguistic functions such as the ideational function, or the ideas conveyed by the proverbs, the transactional function, or the relation between the sender and the receiver of the proverb, and the contextual function which implies that the prover is formulated in accordance with the circumambient circumstances. The proverb is thus proved to be a form of daily speech in which the pause figures prominently. The pause serves as a yardstick by which the dexterity of the proverb sender is measured. The sender of the proverb might make a pause where it is necessary to make a pause or might make a pause without necessity.

Dr. Kamal Al-Din Hussein conducts a study about **"Folk Tradition and the Gifted Child"** in which he handles the concept of the talented child from the perspective of popular culture. He also investigates the manner in which folk community defines and recognizes creative talent in a child. *Dr. Hussein* taekles this issue through his analysis of two expressive forms of folk literature, i.e. folk tale and folk proverb which play an important role in recognizing and finding out talented children.

In previous issues, **Al-Finoun Al-Shabia** has been concerned with one of the most significant issues of folk tradition, i.e. drawing inspiration from creative folk literature on the part of modern creative artists and literary figures . Many contemporary artists relied and still rely on the reservoir of folk tradition. Our magazine offered a number of informed studies dealing with inspiration in mon-verbal arts (e.g. plastic art, music, etc) as well as in modern literary genres. From this issue onwards, we will publish testimonies by creative artists who will autobiographically trace the relationship between folk tradition and their own mental make-up. Folk traditions came to influence their artistic and. literary output rather heavily. In such testimonies the creative artists endeavour to detect in themselves latent and sub-consciences elements of folk life such as tales, songs traditions, beliefs and social practices which influenced their daily lives and their works. We start this convention by publishing three testimonies. The first is by movelist and short story writer *Mohammed mostagab* and is entitled **"While Fix"**, and the second is by plastic artist *Adel Al-Siwie* and is termed **"Self-Divided Soul"**. The third testimony is by poet *Mohammed Suleiman* and is termed **"The Sea Did Not sleep So That I Might Become a Millionaire"**.

In the popular arts' tour section, *Prof. Safwat Kamal* reviews an **M.A. Thesis entitled"**. The Effects of Subsequent Cultures On The Ornamental Elements in the Egyptian Oases" presented by *Sahar Ahmad Ibrahim* in July, 2001.

The thesis was conducted under the supervision of Prof. *Hoda Abdel Rahman AL Hadary* and Prof. *Hoda Sedki Abdel Fatah* and with the membership of Prof. *Seham Zaki Mousa* and *Prof. Aly Al Sayed Qotb. Prof. Kamal* emphasizes the fact that the candidate has won the approval of the board of discussion. The board gave the candidate credit

study, *Dr. AL-Sisi* analyzes diverse forms of local folk verse in **Al-Gabal Al-Akhdar.**

Dr. Ibrahim Abdel Hafez translates **Roth Fenegan's** study about the same topic under the title **"Oral verse"**. She handles the issues of oral verse according to a number of axes.

1. Definition of oral verse and setting it within its proper limits.
2. Presenting some accounts of how it was composed, transmitted and performed and considering some suppositions of methods which have not been detected in cultures where oral verse abounds.
3. Shedding light on formalist features of different poetic genres, particularly in Eurpeon poetic traditions.
4. Outlining some techniques and performance contts and the function of oral verse on certain social occasions.
5. Offering a vision of topics for future investigation.

In the domain of folk beliefs, *Ibrahim Kamel Ahmad* contributes an account of some popular Egyptian beliefs in a study entitled: **"Rummaging Through A Heap of Superstitions"**: A Glimpse of Egyptian superstitions. In this study, the research - worker counts on many traditional resources side by side with recent studies. He tackles a variety of topics about Egyptians superstitions and superstitions befits such as the beefs related to the sending of messages, such as messages to saints, to dead people, to the Nile, etc. The study examines other Superstitious beliefs such as belkiefs concerming mules, bats, venetian sequin, columns of the **mosque of Amr, the temple of Ekhmen, the miracles of sheikh Aly Al-Khawas and sheikh AL-Mabtbi, Yagog and Magog,** the double and other supersitious belefs.

Ahmad Sokarno Abdel Afiz presents his translation of chapter eight of John kenndy's book **"Rites of life in Nubia"**. The chapter tackles the rites of circumcision and mutilation in nubia, particularly in regions of The Diwan and Abo Hor Knnedy presents a detailed analytic description of the rites of male and female genital mutilation and analyzes the symbolic values inherent in such festive occasions. Kennedy relates circumcision to marriage and discusses the psychological repercussions of circumcision, particularly in females, during the the various stages of their life. Kennedy particularly notices the changes which came over this rite and relgates them to social and cultural changes which the Nubians had to go through.

Prof. Ibrahim Al-Desouqi writes about the pause in falk proverb. The pause is O term employed in linguistic, phonological and psychological studies to denote a shorts top during speech which frequently occurs before units conveying special and important information, or, conversely, units of less importance. As a speech phenomenon, the pause is a phonological feature having to do with the manner in which certain utterances are yoked together during enunciation *Dr. Al-Desouqi* applies pause forms to colloquial

Bevitte": The Shrewd peasant" and **"The Tale of Hans And His Sister Greta".**

In the nest study *Rafat Al-Dewiri* continues his translation of *Rama Jan's* "The **Indian Folk Tales"**. In this issue he presents five tales representing some regions of india under the title **"Night Dreams, Day Dreams"**. The tales tackles the dream element which is shone by the title of each tale: **"Timaly Rama's Dream", "Dream Banquet", "In Search of A dream", "Jo Pal Behar suffers in a Dream", "The Trash Collector Dream".**

The next two studies take us from the field of folktale to the realm of folk verse *Masoud Showman* offers us some specimens of folk verse in **halayb, Shalatin** and **Abo Ramad.** The majority of these verses belong to the tribe of **Ababda** which is famous for poetical fecundity. No occasion passes, such as wedding or work, without being accompanied by some recitation of byrics sung to the tunes of local rhythms.

In his study **"Poetry, A Province of Ruin: Folk Epic (Sira) And The Problem of literary Folk Genre"**, *Mohamad Hasan Abdel Hafiz* raises a number of issues related to oral folk epic and the problem of generic classification. "Through brainstorming, the reserach - worker hits upon Paranomisia as an aspect of generic catigorization. It thus represents an act of writing with which the writer is obsessed. This obsession is imposed by a conceptual change brought about by the very act of writing. Elements of this change are, the creative individual, the the text, the reader, the act of decoding. It is conceivable, the writer maniantains, that paranomomisia - if it is to be enlisted within the domain of generic categories - needs new conceptual items consistent with its nature such as the narrator, the narration, the marratee, the oral act, the oral sign, oral communication, local concepts, etc. The study seeks to uncover incompatibility between written genres and reality with a view to tanscending it in the future and recognizing as vital and independent genres. The study also records the analytic and in - field efforts which **provided a basis for the reconstruction of the** study or oral genres of oral narratives, while taking into consideration the terms, concepts and local meaning. such efforts would rely on performance contet and elements. The research-worker round up his study by compiling an appendix of **Al-Hilaya narrative** as recounted by folk narrators in southern Assiout.

Dr. Hani Al-Sisi presents **an introductory study of folk verse in the desert of Al-Gabal Al-Akdar.** The study represents certain desert regions which bies to the east of **Libya.** In these regions, verse gives expression to the psychological, social and doctrinal aspects of the libyan individual. At the same time, verse is an expression of the political and social aspects of the community as a whole. Verse is a typical example of folk poetic genres belonging to the Nomadic Arab emvironment in general. The study tackles some issues raised by desert folk verse, such as the issue of spoken and written languages, foreign loan words. occurring in texts and their signification, the difference between nomadic folk verse and the bedouin folk song designated as **"Ghanawi Al-Alm"** (songs of knowledge). Near the end of his

the prevention of infantile diseases which are believed to occur and be caused by invisible supernatural creatures (e.g. Jinn, afreets (demons), evil spirits, etc. The study also tackles the serious damages which are believed to the caused by the exercise of the evil eye. The study also stresses the change which has come over the collective consciousness concerning the effect of invisible supernatural forces. The reserach-worker relegates this **change to the effect of recent modern stientific** technological inventions on collective thought patterns and social behaviour patterns.

The next study has the coffin as its main theme. **The coffin** is a wooden stretcher on which the corpse of the deceased is carried. The subject of this study grew out of the writer's personal observation of real events which occurred in the forties and the fifties at the village of **Telwana** which bias to the south of the **Al-delta** town of **Menouf**. The study tackles the symbols, customs, tradition and beliefs associated with the coffin. These customs have been practised by Egyptians for thousands of years. They withstood the test of time and are still in full force today. This might be due to the fact that the Egyptians kept the flame of religious sentiments burning, or to fact that they are still deeply attached to life after death. Thus, the study casts light on the aspect of continuity in the Egyptian historical and cultural legacies.

The issue bring to completion the study of the **Woller brothers** concerning *European folk tales* translated from the German by Ahmad Faraouq. The Study is originally entitled **"Folk Tale During the Seventeenth Century"**. This century witnessed the collection of the greatest number of European folk tales. The century is viewed as the century of baroque which exhibited contradictory features or scenes: On the one hand, there had been scenes of grandeur as in palaces, monasteries and castles. There had been lofty and ennobling music, operas, lyrical theatres and ecclesiastical arts. On the other hand, there had been scenes of suffering and pain which manifested themselvs in scenes **of war, expelled soldiers, epidemics, plunders** and spoils.

In spite of the losses which befil popular life such as the demolition of villages, the disappearance of traditional games, story - telling circles, ceremonies and processions, the baroque could still exploit the conflicts, debates and inherent features which characterized the folk tale and empowered it to embody the world of the seventeenth century and the centuries which had preceded it, and to enhance the development of narrative art. The writers of the study offer us two types of folk tale during the seventeenth century. The first type made its appearance during the first half of the century and is represented by **Giam Batista Basile,** a baroque poert from Napoli.

The second type emerged towards the end of the century and is represented by the work of Charley Pero. Both poets were profoundly interested in folk literature and closely acquainted with popular life in the folk quarters which they lived or moved to .

Dr. Tawfik Aly Mansour presents a translation of three folk tales out of a book called **"German Folk Traditions"**, namely "The Fisherman And His Wife". **"The tale of**

Sluggard" and "The Barbour of Bagdad" are two examples of such adaptation. Farag cites the barbour's tale as recounted in "The Nights" without being able to escape from the magic spell of the nights and the original treatment of the Anonynous folk marrator. "The Barbour of Baghdad" is based on highly sophisticated and profound theatrical techniques. The playwright employs more developed dramatic comventions than those employed in the **monodramatic adaptation of "Boqboq, The Sluggard".**

Thus *Dr. Abdel Fatah* illuminated the impact of **"The Nights"** on the formations of dramatic structures which proves the fact that the unique folk text could contribute to redeeming the Arab theatre from the state of stagnation which has afflicted it.

Prof. Shawki Abdel Qawi Othman Habib writes about **"Ein Al-Khosh"** which is one of the biggest water springs in the oasis of paris in the western desert, on the eastern side of Edfu. Close to this water spring, there lies one of the biggest Roman temples (the temple of the city of Dosh). This serves as an indication of the greatness and vitality of life which the city had witnessed in some remote and by-gone era. It is evident that such springs provide opportunities for stability in the desert, which, in turn, lead to the emergence of urban life, and of urban values, culures, customs, traditions and styles of living.

Dr. Habib provides an interesting account of the story of **"Ein Al-Khosh"** which correspond with the outflowing of spring water and its impact on the life of Parisians and ending in drought. *Dr. Habib* could thus outline the immense effect exerted by this water spring on the community of Paris and its tribal subdivisions. He also records the tales woven around the the place and the oral and literary traditions associated with it. The writer also describes the developmental role it played in the life of the Parisians and the values it is affiliated witch such as cooperation, solidarity, discipline and social organization. the spring had a role to play in the acquisition of **knowledge and of the special kills of handling** nature and natural resources. **Ein Al khosh** has run dry. It has became a relic from a golden past. However it has not completely fallen into oblivion. It still represents nostalgia for the past and a tie linking people's present with their past.

In a study about **"Beliefs And Folkpractices"** associated with the diseases and mortality of children. *Dr. Sameh shalan* detects some aspects of social change in the folk practices having to do with infantile diseases in the **village of Shorafa, Al-Kanatir Al-Khayria,** Qaliobia governorate.

The study seeks to uncover the factors which lie behind such change. The choice of this topic has been motivated by the special place which children occupy within the Egyptian popular culture. The child occupies such a special place because he is more entitled to receive our care, and also because having a child in the family guarantees familial solidarity and contributes to the preservation of the human species. Oral tradition has always been keen on devising means to safeguard the child's security and to protect him against fatal diseases. The study is mainly concerned with

This Issue

The first essay of this issue establishes a close link between the book of "The Thousand And One Nights" and "the Arab Theatre". *Dr. Hanaa Abdel Fatah* points out that the Arab thespian artists drew for inspiration on "The Nights" and other folk narrative materials based on Arab history such as folk tales and folk epics in addition to varied popular entertainment spectacles.

The study emphasizes the unique status accorded to "The Nights" in modern Arabic drama". To start with, leading Syrian dramatist *Maroun Al-Naqash* ventured on two pioneering dramatic pieces; "Abo Al-Hasan, The Featherbrain" and "Haroun Al-Rashid". In these plays, The characters and symbols of "The Nights" are used by way of political projection on the social, political and intellectual climate during on the second half of the nineteenth century.

Al-Naqash managed, rather successfully, to give those symbols derived from "The Nights" a contemporary flavour without denying their relevance to and continuity with folk tradition. The same holds true of the second stage of writing adaptations based on "The Nights". *Abou Khalil Al-Qabani* adapted many tales of "The Nights" for his plays such as "Haraoun Al-Rashid". With *Ghanem Ibn Ayoub* and *Qot Al Qoloub*, "Haraoun Al Rashid with Anas AL-Galis", and "Shah Mahmoud". *Dr. Abdel Fatah* then moves to discuss the theatre of *Tawfiq AL-Hakim* who found in "The Nights" and appropriate vessel of theissue of knowledge and its relevance to life. His play "Shehrazade" raises the issue of man's power to live by reason alone and to consecrate all his life to a quest of knowledge and the endeavour to seek it in its original resources at the expense of divesting oneself from the calls of the heart and those of the body, rejecting the symbols of the vitality of life.

"Shehrazad" is one of *Al-Hakim's* richest plays which teem with intellectual significations. In comparison with it, *Aly Ahmad Bakathir's* play with the same title has a more dynamic and vibrant action, while *Aziz Abaza's* play "Shehrayar", seems to be dull and less convincing.

Dr. Abdel Fatah holds a comparison between the original versions of "The Nights" whose authorship goes back to an anonymous folk narrator and the contemporary dramatic adaptations. *Alfred Farag's* "Boqboq The

● **الاسعار في البلاد العربية :**

سوريا ٧٥ ليرة ، لبنان ٣٠٠٠ ليرة ، الاردن ٢٥٠ر١ دينار ، الكويت ٢٥٠ر١ دينار ، السعودية ١٥ ريال ، تونس ٤ دينار ، المغرب ٤٠ درهم ، البحرين ٥٠٠ر١ دينار ، قطر ١٥ ريال ، دبي ١٥ درهم ، أبو ظبي ١٥ درهم ، سلطنة عمان ٥٠٠ر١ ريال ، غزة/ القدس/ الضفة ٥٠٠ر١ دولار .

● **الاشتراكات من الداخل :**

عن سنة (٤ أعداد) ثمانية جنيهات، ومصاريف البريد ٨٠ قرشاً وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب.

● **الاشتراكات من الخارج :**

عن سنة (٤ أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد، ٢٤ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد، البلاد العربية ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٦ دولاراً.

● **المراسلات :**

مجلة الفنون الشعبية ● الهيئة المصرية العامة للكتاب ● كورنيش النيل ● رملة بولاق، ● القاهرة .

● تليفون: ٥٧٧٥٠٠٠ ـ ٥٧٧٥١٠٩

AL-FUNŪN AL-SHAĀBIA

FOLK-LORE

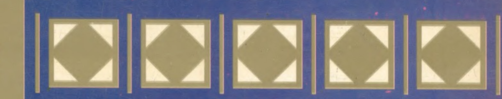
A Quarterly Magazine,
Issued By: General Egyptian Book Organization, Cairo.
No: 62-63, January- June, 2002

Founded and edited by Prof. ***Abdel-Hamid Yunis,*** *in January 1965. and Supervised artistically by Mr.* ***Abdel-Salam Al-Sherif***



AL - FUNUN AL - SHAABIA

FOLK-LORE



مطابع
الهيئة
المصرية
العامة
للكتاب

٢٠٠ قرش